

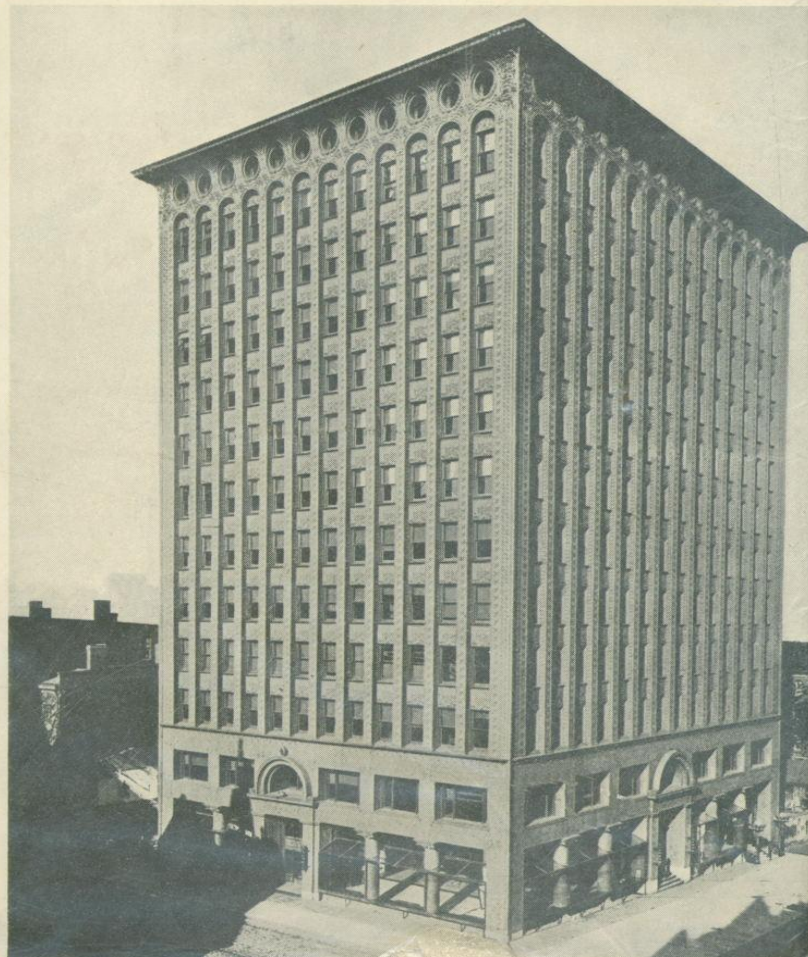
Архитектура XIX и XX веков

Генри-Рассел Хичкок

ARCHITECTURE
NINETEENTH & TWENTIETH
CENTURIES

Henry-Russell Hitchcock

*The
Pelican
History
of Art*



Содержание

[АРХИТЕКТУРА ДЕВЯТНАДЦАТОГО И ДВАДЦАТОГО ВЕКОВ](#)

[СОДЕРЖАНИЕ](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ](#)

[БЛАГОДАРНОСТИ](#)

[ПРЕДИСЛОВИЕ К ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ](#)

[ВВЕДЕНИЕ](#)

[ГЛАВА 1 РОМАНТИЧЕСКИЙ КЛАССИЦИЗМ ОКОЛО 1800 ГОДА](#)

[ГЛАВА 2 УЧЕНИЕ Ж.-Н.-Л. ДЮРАНА И ЕГО ПРИМЕНЕНИЕ В СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЕ](#)

[ГЛАВА 3 ФРАНЦИЯ И ОСТАЛЬНЫЕ СТРАНЫ КОНТИНЕНТА](#)

[ГЛАВА 4 ВЕЛИКОБРИТАНИЯ](#)

[ГЛАВА 5 НОВЫЙ МИР](#)

[ГЛАВА 6 ПИКТЕСКОЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ ГОТИКИ](#)

[ГЛАВА 7 СТРОИТЕЛЬСТВО ИЗ ЖЕЛЕЗА И СТЕКЛА: 1790-1855](#)

[ГЛАВА 8 ВТОРОЕ ИМПЕРИИ ПАРИЖ, ОБЪЕДИНЕННАЯ ИТАЛИЯ И ИМПЕРСКО-КОРОЛЕВСКАЯ
ВЕНА](#)

[ГЛАВА 9 ВТОРОЕ ИМПЕРИИ И СООТВЕТСТВУЮЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДРУГИХ СТ](#)

[ГЛАВА 10 ВЫСОКАЯ ВИКТОРИАНСКАЯ ГОТИКА В АНГЛИИ](#)

[ГЛАВА 11 ПОЗДНЯЯ НЕЙГОТИКА ЗА ПРЕДЕЛАМИ АНГЛИИ](#)

[ГЛАВА 12 НОРМАН ШОУ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ](#)

[ГЛАВА 13 Х. Х. РИЧАРДСОН И МАККИМ, МИД И УАЙТ](#)

[ГЛАВА 14 ВОЗНИКНОВЕНИЕ КОММЕРЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В АНГЛИИ И АМЕРИКЕ](#)

[ГЛАВА 15 РАЗВИТИЕ ОТДЕЛЬНОСТОЯЩИХ ДОМА В АНГЛИИ И АМЕРИКЕ С 1800 ПО 1900 ГОД](#)

[ГЛАВА 16 НАЧАЛО АР-НУВО: ВИКТОР ОРТА](#)

[ГЛАВА 17 РАСПРОСТРАНЕНИЕ АР-НУВО: ТВОРЧЕСТВО К. Р. МАКИНТОША И АНТОНИ ГАУДИ](#)

[ГЛАВА 18 СОВРЕМЕННЫЕ АРХИТЕКТОРЫ ПЕРВОГО ПОКОЛЕНИЯ ВО ФРАНЦИИ: ОГЮСТ
ПЕРРЕ И ТОНИ ГАРНИЕР](#)

[ГЛАВА 19 ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ ИЗ КАЛИФОРНИИ](#)

[ГЛАВА 20 ПЕТЕР БЕРЕНС И ДРУГИЕ НЕМЕЦКИЕ АРХИТЕКТОРЫ](#)

[ГЛАВА 21 ПЕРВОЕ ПОКОЛЕНИЕ В АВСТРИИ, ГОЛЛАНДИИ И СКАНДИНАВИИ](#)

[ГЛАВА 22 РАННИЕ РАБОТЫ ВТОРОГО ПОКОЛЕНИЯ: ВАЛЬТЕР ГРОПИУС, ЛЕ КОРБУЗЬЕ, МИЕС
ВАН ДЕР РОЭ И ГОЛЛАНДСКИЕ](#)

[ГЛАВА 23 ПОЗДНИЕ РАБОТЫ ЛИДЕРОВ ВТОРОГО ПОКОЛЕНИЯ](#)

[ГЛАВА 24 АРХИТЕКТУРА, НАЗЫВАЕМАЯ ТРАДИЦИОННОЙ В XX ВЕКЕ](#)

ГЛАВА 25 АРХИТЕКТУРА В СЕРЕДИНЕ ВЕКА

ЭПИЛОГ

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ — Примечания

ГЛАВА 1 — Примечания

ГЛАВА 2 - Примечания

ГЛАВА 3 - Примечания

ГЛАВА 4 - Примечания

ГЛАВА 5 - Примечания

ГЛАВА 6 — Примечания

ГЛАВА 7 — Примечания

ГЛАВА 8 — Примечания

ГЛАВА 9 — Примечания

ГЛАВА 10 — Примечания

ГЛАВА 11 — Примечания

ГЛАВА 12 — Примечания

ГЛАВА 13 — Примечания

ГЛАВА 14 — Примечания

ГЛАВА 15 — Примечания

ГЛАВА 16 — Примечания

ГЛАВА 17 — Примечания

ГЛАВА 18 — Примечания

ГЛАВА 19 — Примечания

ГЛАВА 20 — Примечания

ГЛАВА 21 — Примечания

ГЛАВА 22 — Примечания

ГЛАВА 23 — Примечания

ГЛАВА 24 — Примечания

ГЛАВА 25 — Примечания

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ РАБОТЫ

Девятнадцатый век

Двадцатый век

ОТДЕЛЬНЫЕ СТРАНЫ

Австро-Венгрия

Британские доминионы

[Франция](#)

[Германия](#)

[Великобритания](#)

[Греция](#)

[Голландия](#)

[Италия](#)

[Латинская Америка](#)

[Россия и Польша](#)

[Скандинавия](#)

[Швейцария](#)

[Испания](#)

[Соединенные Штаты](#)

[МОНОГРАФИИ](#)

[ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)

[УКАЗАТЕЛЬ](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга проекта Гутенберга «Архитектура» ()

Это электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой электронной книге или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Архитектура

XIX и XX веков

Автор: Генри-Рассел Хичкок

Дата выпуска: 20 февраля 2023 г. [электронная книга № 70079]

Язык: английский

Оригинальное издание: США: Penguin Books Inc, 1963

Благодарности: Тим Линделл, Барри Абрахамсен и команда онлайн-корректоров <https://www.pgdp.net> (Эта книга была создана на основе изображений, предоставленных цифровой библиотекой NathiTrust.)

*** НАЧАЛО АРХИТЕКТУРЫ ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ ***

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА PELICAN

ПОД РЕДАКЦИЕЙ НИКОЛАУСА ПЕВСНЕРА

Z15

АРХИТЕКТУРА: ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ И ДВАДЦАТЫЙ ВЕКА

ГЕНРИ-РАССЕЛ ХИЧКОК

ГЕНРИ-РАССЕЛ ХИЧКОК

АРХИТЕКТУРА: ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ И ДВАДЦАТЫЙ ВЕКА



ПЕНГУИН БУКС
БАЛТИМОР · МЭРИЛЕНД

Первое издание 1958

Второе издание 1963

Penguin Books Inc.

3300 Clipper Mill Road, Балтимор, Мэриленд

*

Авторское право © 1958 Генри-Рассел Хичкок

*

Изготовлено и напечатано в

Великобритании

TO

A.C. O'M.-W.

*

СОДЕРЖАНИЕ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	<u>ix</u>
--------------------	---------------------------

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	<u>xi</u>
--------------------	---------------------------

БЛАГОДАРНОСТИ	<u>xix</u>
---------------	----------------------------

ПРЕДИСЛОВИЕ К ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ	<u>xx</u>
-------------------------------	---------------------------

ВВЕДЕНИЕ	<u>xxi</u>
----------	----------------------------

Часть первая

1800–1850

1.	РОМАНТИЧЕСКИЙ КЛАССИЦИЗМ ОКОЛО 1800 ГОДА	<u>1</u>
2	ДОКТРИНА Ж.-Н.-Л. ДЮРАНА И ЕЕ ПРИМЕНЕНИЕ В СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЕ	<u>20</u>
3.	ФРАНЦИЯ И ОСТАЛЬНЫЕ СТРАНЫ КОНТИНЕНТА	<u>43</u>
4	ВЕЛИКОБРИТАНИЯ	<u>59</u>
5	НОВЫЙ МИР	<u>77</u>
6.	ЖИВОПИСНОСТЬ И ВОЗРОЖДЕНИЕ ГОТИКИ	<u>93</u>
7.	СТРОИТЕЛЬСТВО ИЗ ЖЕЛЕЗА И СТЕКЛА: 1790–1855	<u>115</u>

Часть вторая

1850–1900

8	ВТОРОЕ ИМПЕРИИ ПАРИЖ, ОБЪЕДИНЕННАЯ ИТАЛИЯ И ИМПЕРСКО-КОРОЛЕВСКАЯ ВЕНА	<u>131</u>
9	ВТОРОЕ ИМПЕРИИ И СООТВЕТСТВУЮЩИЕ МОДЫ В ДРУГИХ СТРАНА	<u>152</u>

10	ВЫСОКАЯ ВИКТОРИАНСКАЯ ГОТИКА В АНГЛИИ	<u>173</u>
11.	ПОЗДНЯЯ НЕВЕРОЯТНАЯ ГОТИКА ЗА ПРЕДЕЛАМИ АНГЛИИ	<u>191</u>
12.	НОРМАН ШОУ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ	<u>206</u>
13.	Х. Х. РИЧАРДСОН И МАККИМ, МИД И УАЙТ	<u>221</u>
14	ВОЗНИКНОВЕНИЕ КОММЕРЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В АНГЛИИ И АМЕРИКЕ	<u>233</u>
15	РАЗВИТИЕ ОТДЕЛЬНОСТОЯЩИХ ДОМОВ В АНГЛИИ И АМЕРИКЕ С 1800 ПО 1900 ГОД	<u>253</u>
Часть третья		
<i>1890-1955</i>		
16	НАЧАЛО СТИЛЯ АР-НУВО: ВИКТОР ОРТА	<u>281</u>
17	РАСПРОСТРАНЕНИЕ АР-НУВО: ТВОРЧЕСТВО К. Р. МАКИНТОША И АНТОНИ ГАУДИ	<u>292</u>
18	СОВРЕМЕННЫЕ АРХИТЕКТОРЫ ПЕРВОГО ПОКОЛЕНИЯ ВО ФРАНЦИИ: ОГЮСТ ПЕРРЕ И ТОНИ ГАРНИЕР	<u>307</u>
19	ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ ИЗ КАЛИФОРНИИ	<u>320</u>
20	ПЕТЕР БЕРЕНС И ДРУГИЕ НЕМЕЦКИЕ АРХИТЕКТОРЫ	<u>336</u>
21	ПЕРВОЕ ПОКОЛЕНИЕ В АВСТРИИ, ГОЛЛАНДИИ И СКАНДИНАВИИ	<u>349</u>
22	РАННИЕ РАБОТЫ ВТОРОГО ПОКОЛЕНИЯ: ВАЛЬТЕР ГРОПИУС, ЛЕ КОРБЮЗЬЕ, МИЕС ВАН ДЕР РОЕ И ГОЛЛАНДСКИЕ	<u>363</u>
23	ПОЗДНИЕ РАБОТЫ ЛИДЕРОВ ВТОРОГО ПОКОЛЕНИЯ	<u>380</u>
24	АРХИТЕКТУРА, НАЗЫВАЕМАЯ ТРАДИЦИОННОЙ В XX ВЕКЕ	<u>392</u>
25	АРХИТЕКТУРА В СЕРЕДИНЕ ВЕКА	<u>411</u>

ЭПИЛОГ	429
ПРИМЕЧАНИЯ	439
БИБЛИОГРАФИЯ	473
<i>Иллюстрации</i>	484
УКАЗАТЕЛЬ	677

СПИСОК ЦИФР

1	Фридрих Weinbrenner: Карлсруэ, рыночная площадь, 1804-24, план	17
3	Ж.-Н.-л. Дюран: Вертикаль комбинаций (от <i>рефератов de leçons</i> , второй, пластинчатый 3)	21
3	Ж.-Н.-л. Дюран: 'галереи' (от <i>рефератов de leçons</i> , второй, плиту 14)	24
4	Лео фон Кленце; Мюнхен, Военное министерство, 1824-6, высота (от Кленце, <i>коллекция</i> ИИИ, знак х)	26
5	К. Ф. фон Шинкель: проект Нойе-Вахе, Берлин, 1816 (от Шинкеля, <i>музей</i> , я, лист 1)	29
6	К. Ф. фон Шинкель: Берлин, Старый музей, 1824-8, секции (от Шинкеля, <i>музей</i> , я, плиты 40)	31
7	. К. Ф. фон Шинкель: Берлин, Feilner дом, 1829, высота (от Шинкеля, <i>музей</i> , пластина 113)	34
8	Готфрид Земпер: Дрезден, Оперный театр (первый), 1837-41, план (из Семпер, Дас <i>Королевская кухни</i> , плиту 1)	37
9	Ж.-И. Hittorff: проект загородного дома для графа де В., 1830, высота (от Нормандии, <i>Париже, Музей современного искусства</i> , я, пластины 71)	47
10	Джон Нэш: Лондон, Риджент-стрит и Риджентс-Парк, 1812-27, план (из Суммерсон, <i>Джон Нэш</i>)	65
11	Джона Хэвиленда: Филадельфия, Восточного исполнения наказаний, 1823-35, план (из Кроуфорда, <i>доклад</i> , лист 1)	79
12	Томаса Джефферсона: Шарлоттсвилль, Вирджиния, Университет Вирджинии, 1817-26, план (из Кимбалл, <i>Томас Джефферсон</i>)	83
13	Исаии Роджерс: Бостон, Тремонт-Хаус, 1828-9, план (из Элиота, <i>описание Тремонт-</i>	87

Хаус

- | | | |
|----|---|---------------------|
| 14 | Х.-П.-Ф. Labrouste: Париж, Национальная библиотека Сент-Женевьев, (1839), 1843-50, секции (от <i>Альгемайне Bauzeitung</i> , 1851, плиты 386) | 125 |
| 15 | Ж.-Л.-Э., Гарнье: Париж, Опера, 1863-74, план (от Garnier, <i>Нувель оперы</i> , я, лист 9) | 139 |
| 16 | Вильгельм Петерсен и Фердинанд Дженсен: Копенгаген, Søtorvet, 1873-6, высота (Kunstakademiets библиотек, Копенгаген) | 156 |
| 17 | Антонио Гауди: проект Палау Гуэль, Барселона, 1885, высота (от Ráfols, <i>Гауди</i> , п. 54) | 203 |
| 18 | Вт. Эдем Несфилд: Сады Кью, Лодж, 1867, высота (Любезно предоставлено Музеем Виктории и Альберта) | 208 |
| 19 | Р. Норман Шоу: Leyswood, Сассекс, 1868, план (из Muthesius, <i>недельное Дас Хаусе</i> , я, рис. 81) | 210 |
| 20 | Д. Х. Бернем и Ф. Л. Олмстед: Чикаго, на Всемирной выставке, 1893, план (из Edgell, <i>американской архитектуре сегодня</i> , рис. 36) | 231 |
| 21 | Т. Ф. охоты: дом-плана, 1827 (от Хант, <i>конструкций для священника домов</i> , плиты и.) | 255 |
| 22 | Эй Джей Даунинг: дом-плана, 1842 (с Даунинг, <i>коттеджа, резиденции</i> , рис. 50) | 258 |
| 23 | Филипп Уэбб: Арисаиг, Инвернесс-Шир, 1863, план (предоставлено и. Брэндон-Джонс) | 260 |
| 24 | Nesfield & шоу: Cloverley зал, Шропшир, 1865-8, план (из <i>архитектурного смотра</i> , ¹ (1897), стр. 244) | 261 |
| 25 | Филипп Уэбб: Барнет, Хартфордшир, Тревор Холл, 1868-70, план (спасибо Виктории и Альберта) | 262 |
| 26 | Р. У. Эмерсон: Маунт-Дезерт, Мэн, дома, 1879, план (от Скалли, <i>Гонт стиль</i> , рисунок 46) | 266 |
| 27 | Макким, МИД и Уайт: Ньюпорт, Р. И., Исаак Белл, младший, дом, 1881-2, план (из Шелдон, <i>домов творчества</i>) | 268 |

28	Брюса цена: смокинг парк, Нью-Йорк, башня, дом, 1885-6 (от Скалли, <i>Гонт стиль</i> , рис. 109)	270
29	Фрэнка Ллойда Райта: Чикаго, Исидор Хеллер дом, 1897, план (из Хичкока, <i>в природе материалов</i> , рисунок 44)	272
30	Фрэнка Ллойда Райта: Чикаго, Дж. Nusser дом, 1899, план (из Хичкока, <i>в природе материалов</i> , рис. 46)	273
31	Фрэнка Ллойда Райта: Канкаки, Штат Иллинойс, Уоррен Хикокс дом, 1900, план (из Хичкока, <i>в природе материалов</i> , рис. 54)	274
32	К. Ф. А. Войсей: озеро Уиндермир, Broadleys, 1898-9, план (предоставлено и. Брэндон-Джонс)	277
33	М. Х. Бейли Скотта: Trevista, гр. 1905, план (из Бейли Скотта, <i>дома и сады</i> , 1906, стр. 155)	278
34	Виктора Орта: Брюссель, Aubesq дом, 1900, план (предоставлен J. Delhayе)	290
35	Антонио Гауди: в Барселоне, Каса Мила, 1905-10, план типового этажа (любезно Amics Гауди)	304
36	Огюста Перре: Париж, многоквартирный дом, 25-бис, Рю Франклин, 1902-3, план (из <i>архитектуры d'aujourd'hui</i> был октябрь 1932, стр. 19)	311
37	Огюста Перре: Ле Ренси, с. и О., Нотр-Дам, 1922-3, план (из Pfammatter был, <i>Betonkirchen</i> , стр. 38)	313
38	Фрэнка Ллойда Райта: Хайленд-Парк, Иллинойс, В. В. Willitts дом, 1902, план (из Хичкока, <i>в природе материалов</i> , рис. 74)	322
39	Фрэнк Ллойд Райт: Гленко, штат Иллинойс, В. А. glasner вам дом, 1905, план (из Хичкока, <i>в природе материалов</i> , на рис. 111)	323
40	Фрэнка Ллойда Райта: Пасадена, коэф., Миссис Г. М. дом Милларда, 1923, планы (от Хичкока, <i>в природе материалов</i> , на рис. 251)	327
41	Фрэнк Ллойд Райт: Санкт-Петербург, М. С. Уилли дом, 1934, план (из Хичкока, <i>в природе материалов</i> , на рис. 317)	328
42	Фрэнка Ллойда Райта: Миддлtone, штат Висконсин, Герберт Джейкобс дом, 1948, план (из	331

Хичкока и Дрекслер, *построенный в У. С. А.*, с. 121)

- 43 Адольф Лоос: Вена, Густав Шой дом, 1912, план (любезно предоставлено д-р Людвиг Münz) [353](#)
- 44 Ле Корбюзье: первый проект для Citrohan дом, 1919-20, перспективы (из Ле Корбюзье, *u oelig; complète*, я, с. 31) [368](#)
- 45 Ле Корбюзье: второй проект для Citrohan дом, 1922, планы и сечения (от Ле Корбюзье, *u oelig; complète*, я, с. 44) [369](#)
- 46 Ле Корбюзье: Вокрессоне, с. и О., дом, 1923, планы (с Ле Корбюзье, *u oelig; complète*, я, с. 51) [371](#)
- 47 Ле Корбюзье: Пуасси, с. и О., дом Савой, 1929-30, план (из Хичкока, *современная архитектура*, стр. 67) [372](#)
- 48 Вальтера Гропиуса: Дессау, Баухаус, 1925-6, планы (от Хичкока, *современная архитектура*, стр. 67) [374](#)
- 49 Людвиг Мис ван дер Роэ: Проект кирпичного загородного дома, 1922, план (от Джонсон, *Мис ван дер Роэ*, стр. 32) [375](#)
- 50 Людвиг Мис ван дер Роэ: Брно, Тугендхат дом, 1930, план (из Хичкока, *современная архитектура*, стр. 127) [376](#)
- 51 Ле Корбюзье: Марсель, ж / д Абитасьон, 1946-52, секцию в три этажа (от Ле Корбюзье, *u oelig; complète*, в, с. 211) [386](#)
- 52 Людвиг Мис ван дер Роэ: Чикаго, Иллинойс Технологический институт, 1939-41, генеральным планом (от макушки, *Мис ван дер Роэ*, 2-е изд., стр. 134) [389](#)
- 53 Людвиг Мис ван дер Роэ: Плано, Иллинойс., Доктора Эдит Фарнсворт дом, 1950, план (от Джонсон, *Мис ван дер Роэ*, стр. 170) [390](#)
- 54 сэром Эдвином Лаченсом: сад пригороде Хэмпстед, Лондон, Северная и Южная площади, 1908 (из Уивер, *домов и приусадебных участков* (Country Life), 1913, рис. 480) [406](#)
- 55 Сааринен и Сааринен: Уоррен, Мичиган, Технический институт General Motors, 1946-55, планировка (любезно предоставлена General Motors) [419](#)

- 56 Освальдо Артур Братке: Сан-Паулу, Морумби, дом Братке, 1953, план (из Хичкока, [425](#)
Архитектура Латинской Америки, стр. 174)
- 57 Филип Джонсон: Уэйзата, Миннесота, дом Ричарда С. Дэвиса, 1954 (из *Architectural* [426](#)
Review, 1955, стр. 236-47)

СПИСОК ТАБЛИЧЕК

АББРЕВИАТУРА N.B.R. – НАЦИОНАЛЬНЫЙ СТРОИТЕЛЬНЫЙ РЕКОРД

[1](#) Ж.-Г. Soufflot и другие: Париж, Пантеон (Сент-Женевьев), 1757-90 (архив Photographiques—Париж)

[2 \(с\)](#) К.-Н. Леду: Париж, барьер-Де-Ла-Виллет, 1784-9 (архив Photographiques—Париж)

[2 \(Б\)](#) К.-Н. Леду: проект для проживания, гр. 1785 (от Леду, *л' в архитектуре*.¹⁾

[2 \(с\)](#) Л.-Э. Булле: проект мэрии, гр. 1785 (Н. Розенау)

[3](#) сэра Джона Соуна в Лондоне, Банк Англии, один маленький совет офисе, 1794 (Ф. Р. Yerbury)

[4 \(а\)](#) сэра Джона Соуна, Лондон, Банка Англии, приемной суда, 1804 (Ф. Р. Yerbury)

[4 \(Б\)](#) К. Ф. Хансен: Копенгаген, вор отделяет церковь, 1811-29 (таких библиотек, Копенгаген)

[5](#) Бенджамина Х. Латроб: Балтимор, католический собор, 1805-18 (Д. Г. Шефер и сын)

[6 \(а\)](#) сэра Джон Соун: Tutingham, Бакингемшир, КПП, 1792-7 (музей Соуна)

[6 \(Б\)](#) Персье и Фонтен: Париж, Рю де Риволи, 1802-55 (А. Леконт)

[7](#) Ж.-Ф.-Т. Шальгрэн и др.: Париж, музей Жакмар-Андре-де-л'Этуаль, 1806-35 (Giraudon)

[8 \(в\)](#) Тома де Томон: Петербург, биржа, 1804-16 (любезно Ти Джей Маккормик)

[8 \(Б\)](#) А.-Т. Броньяром и другие: Париж, биржа, 1808-15 (Р. Виолле)

[9 \(с\)](#) Фридрих Жилли: проект памятника Фридриху Великому, 1797 (Ф. Stoedtner)

[9 \(Б\)](#) Лео фон Кленце: Мюнхен, Глиптотека, 1816-30 (Ф. Кауфман)

[10](#)
[\(C\)](#) Фридрих Weinbrenner: Карлсруэ, рыночная площадь, 1804-24 (этнологический АМТ фюр Denkmalpflegeбыл, Карлсруэ)

[10](#)
[\(Б\)](#) Фридрих фон Гертнер: Мюнхен, Людвиг и staatsbibliothek, гости, 1829-40 и 1831-40 (с гравюры Э. Раух)

[11](#)
[\(В\)](#) Генрих Hübsch: Баден-Баден, Тринкхалле, 1840 (Н. Кун)

[11](#)
[\(Б\)](#) Wimmel & Forsmann: Гамбург, Йоханнеум, 1836-9 (E. Gorsten)

[12](#) К. Ф. фон Шинкель: Берлин, драматический театр, 1819-21

[13](#) К. Ф. фон Шинкель: Берлин, Старый музей, 1824-8

[14](#)
[\(a\)](#) К. Ф. фон Шинкель: Потсдам, садовника дома, 1829-31

[14](#)
[\(Б\)](#) г. Л. Ф. Лавеса: Ганновер, Опера, 1845-52 (Г. К. Вагнер)

[15](#) Людвиг Persius: Потсдам, Friedenskirche, 1845-8

[16](#)
[\(a\)](#) Лео фон Кленце: Регенсбург (НР), Валхалла, 1831-42 (от Кленце, *Валхалла*, плиты ви)

[16](#)
[\(Б\)](#) Г. М. Б. Bindesbøll: Копенгаген, Thorwaldsen музей, Суд, 1839-48 (Jonals)

[17](#)
[\(C\)](#) Фридрих фон Гертнер: Афины, Старый дворец, 1837-41 (Тэнси)

[17](#)
[\(Б\)](#) Петр Speeth: Вюрцбург, Frauenzuchthaus, 1809 (Ф. Stoedtner)

[18](#)
[\(В\)](#) и П.-Ф.-Л. Фонтэна: Париж, Музей Орсе, 1816-24 (архив Photographiques—Париж)

- [18](#)
[\(Б\)](#) Л.-Х. Леба: Париж, Нотр-Дам-де-Лорет 1823-36 (архив Photographiques—Париж)
- [19](#) Ж.-Б. Lepère и Ж.-И. Hittorff: Париж, Сен-Венсан-де-Поль, 1824-44 (из *Париж данс SA splendeur*)
- [20](#) Douillard фререс: Нант, хоспис генерала, 1832-6 (от Gourlier, *Чойсе д'édifices общественности*, в III)
- [21](#) Х.-П.-Ф. Labrouste: Париж, Национальная библиотека Сент-Женевьев, 1843-50 (Bulloz)
- [22](#)
[\(В\)](#) Ё.-Godde х. И Ж.-Б. Лесюер: Париж, расширение Отель-де-Виль, 1837-49 (от современного литография)
- [22](#)
[\(б\)](#) Ф. А. Duquesney: Париж, Гар де l'est, 1847-52 (архив Photographiques—Париж)
- [23](#)
[\(а\)](#) Jarpelli Джузеппе и Антонио Градениго: Падуа, кафе redrocchi, 1816-31 (Алинари)
- [23](#)
[\(Б\)](#) и Antonio Niccolini: Неаполь, Оперный театр Сан-Карло, 1810-12 (Алинари)
- [24](#) Раффаеле Штерн: Рим, музеи Ватикана, локтя Нуово, 1817-21 (Андерсон Д.)
- [25](#) А. де Симоне: Казерта, Королевский дворец, сала-Ди-марте, 1807 (Алинари)
- [26](#)
[\(В\)](#) Пьетро Бьянки: Неаполь, Сан-Франческо-ди-Паола, 1816-24 (Алинари)
- [26](#)
[\(Б\)](#) Джузеппе Frizzi и другие: Турин, Пьяцца Витторио Венето, изложенных в 1818 г.; с Гран Мадре Ди Дио Фердинандо-Бонсиньоре, 1818-31 (г. Cambursano)
- [27](#)
[\(С\)](#) А. А. Монферран: Петербург, Исаакиевский собор, 1817-57 (Мэнселл)
- [27](#)
[\(Б\)](#) А. А. Монферран: Петербург, Александровской колонны, 1829; и К. И. Росси: Петербург, Генштаба арки, 1819-29 (любезно Ти Джей Маккормик)

- [27](#)
[\(c\)](#) А.-Ж. Pellechet: Париж, многоквартирный дом, 10 Плас де ла Бурс, 1834 (Р. Джонсон)
- [28](#)
[\(c\)](#) сэр Джон Соун: Лондон, Королевский госпиталь в Челси, конюшни, 1814-17 (н. б. р.)
- [28](#)
[\(б\)](#) сэра Джона Соуна, Лондон, Банка Англии, колониальное управление, 1818-23 (Ф. Р. Yerbury)
- [29](#) Томсон: Глазго Каледония дорога свободная Церковь, 1856-7 (т. р. Аннан)
- [30](#) Джон Нэш: Лондон, Площадь Пикадилли и нижней Риджент-стрит, 1817-19 (из литография Т. С. мальчики)
- [31](#) Лондон, Гайд-Парк Корнер: Децимус Бертон, экран, 1825, арки, 1825; Уильям Уилкинс, госпиталь Святого Георгия, 1827-8; Бенджамин Дин Уайт, Эпсли-хаус, 1828 (с литографии Т. С. мальчики)
- [32](#) Джон Нэш и Джеймс Томсон: Лондон, Риджентс-Парк, Монтегю, 1826-7 (А. Ф. Керстинг)
- [33](#) сэру Robert Smirke: Лондон, Британский музей, Южного фронта, завершили 1847 (А. Ф. Керстинг)
- [34](#)
[\(c\)](#) Х. Л. Элмес: Ливерпуль, Георгиевский зал, 1841-54 (Халтон картинку библиотека)
- [34](#)
[\(б\)](#) У. Плейфер: Эдинбург, Королевская Шотландская институт, Национальная галерея Шотландии, а свободная Церковь колледжа, 1822-36, 1850-4, и 1846-50 (К. Ф. Инглис)
- [35](#)
[\(a\)](#) Александр Томсон: Глазго, морей месте, Strathbungo, 1859 (т. р. Аннан)
- [35](#)
[\(б\)](#) сэр Чарльз Барри: Лондон, Клуба путешественников и реформ Клуб, 1830-2 и 1838-40 (н. б. р.)
- [36](#) Дж. дикие: Лондон, Крайст-Черч, Стритам, 1840-2 (Р. Джонсон)
- [37](#)
[\(a\)](#) сэр Чарльз Барри: оригинальный дизайн в замок Хайклер, Хэмпшир, *зр.* 1840 (С. В. Ньюбери)
- [37](#) Катберт Бродрик: Лидс, Хлебная Биржа, 1860-3 (Н. Б. Р.)

[\(Б\)](#)

[38](#)

[\(В\)](#)

Роберт Миллс: Вашингтон, Казначейство, 1836-42 (Horydczak)

[38](#)

[\(Б\)](#)

Томас Джефферсон: Шарлоттсвилль, Вирджиния. Университет Вирджинии, 1817-26 (Ф. Николс)

[39](#)

[\(В\)](#)

Томас У. Уолтер и другие: Колумбус, Огайо, Капитолий, 1839-61 (Огайо развития и популяризации комиссия)

[39](#)

[\(Б\)](#)

Джеймс С. Буклин: Провиденс, Род-Айленд, Вашингтон зданий, 1843 (Ф. хакер)

[40](#)

Уильям Стрикленд: Филадельфия, купеческого обмена, 1832-4 (историческое общество штата Пенсильвания)

[41](#)

Исаия Роджерс: Бостон, Тремонт-Хаус, 1828-9 (от Элиота, *Описание Тремонт-Хаус*)

[42](#)

[\(В\)](#)

Я. А. Дэвис: Нью-Йорк, колоннада подряд, 1832 (У. Эндрюс)

[42](#)

[\(Б\)](#)

Рассел Уоррен: Ньюпорт, Р. И., Elmhyrst, *зр.* 1833 (от Хичкока, *Род-Айленд архитектуры*)

[43 \(с\)](#)

Генри А. Сайкс: Спрингфилд, штат Массачусетс., Стеббинс дом, 1849 (Р. Е. папа),

[43](#)

[\(Б\)](#)

А. Пэррис: Бостон, Дэвид Сирс дом, 1816 (юго-западный & Хос)

[44](#)

Томас А. Теффт: Провиденс, Р. И., железнодорожная станция, начали 1848 (Р. И. историческое общество)

[45](#)

Амхерсте, штат Массачусетс., Амхерстского колледжа, общежития, 1821-2, Церковь, 1827 (любезно Амхерст колледж)

[46](#)

Уильям Кларк: Ютика, Нью-Йорк, сумасшедший дом, 1837-43 (любезно Мансона-Уильямса-Проктора институт)

[47](#)

[\(С\)](#)

Джон Нотмана: Филадельфия, Атенеум, 1845-7 (У. Эндрюс)

[47](#)
[\(б\)](#)

Я. М. Ж. Ребелу: Рио-де-Жанейро, Дворец Itamarati, 1851-4 (Г. Э. Киддер Смит)

[48](#)

Джон Нэш: Брайтон, Королевский павильон, как реконструированное 1815-23 (н. б. р.)

[49](#)

А. К. Басби: Gwrych замок, рядом Абергеле, завершено 1815

[50](#)
[\(с\)](#)

Джон Нэш: Блез деревушке, недалеко от Бристоля, 1811 (н. б. р.)

[50](#)
[\(б\)](#)

Томас Рикман и Генри Хатчинсон: Кембридж, Сент-Джонс-колледжа, Нью-корт, 1825-31 (А. С. Баррингтон Браун)

[51](#)

Г. М. Кемп: Эдинбург, сэр Вальтер Скотт памятник, 1840-6 (К. Ф. Инглис)

[52](#)
[\(с\)](#)

А. У. Н. Пьюджина: Чидл, графство Стаффордшир, Сент-Джайлза, 1841-6 (М. Whiffen)

[52](#)
[\(в\)](#)

Sir G. G. Scott: Hamburg, Nikolaikirche, 1845-63 (Staatliche Landesbildstelle, Hamburg)

[53](#)
[\(А\)](#)

Ричард Апджон: Нью-Йорк, церковь Святой Троицы, *ОК*. 1844-6 (У. Эндрюс)

[53](#)
[\(Б\)](#)

Ричард Апджон: Утика, Нью-Йорк, мэрия, 1852-3 (Х. Лотт)

[54](#)

Сэр Чарльз Барри: Лондон, Палаты парламента, 1840-65 (А. Ф. Керстинг)

[55](#)
[\(А\)](#)

Салем, Массачусетс, Первый унитарный (Север) Церковь, 1836-7 (любезно Эссекс институт, Салем)

[55](#)
[\(б\)](#)

Ф.-Э. ГАУ и Теодор Баллю: Париж, Сент-Клотильд, 1846-57 (из *Париж данс SA splendeur*)

[56](#)

Э.-Э. Виолле-ле-Дюк: Париж, многоквартирный дом, 28 Рю де Льеж, 1846-8 (Р. Джонсон)

[57 \(с\)](#)

Алексис де Шатонеф и Fersenfeld: Гамбург, церковь Святого Петра, 1843-9

[57](#)
[\(Б\)](#)

Г. А. Demmler и Ф. А. Stüler: Шверин, замок, 1844-57 (институт фюр Denkmalpflegeбыл, Шверин)

[58](#)
[\(С\)](#)

Джон Нэш: Брайтон, Королевский павильон, кухня, 1818-21 (Брайтон Корпорейшн)

[58](#)
[\(Б\)](#)

Томаса Телфорда: Менайский пролив Менай Бридж, 1819-24 (В. Скотт)

[59](#)

Томаса Телфорда: Крейгеллачи мост, 1815 (А. Reiach)

[60](#)
[\(С\)](#)

Джон А. Роблинг: Ниагарский водопад, подвесной мост, 1852 (любезно Истман Хаус)

[60](#)
[\(б\)](#)

Томас Хоппер: Лондона, Карлтон-Хаус, консерватории, 1811-12 (из Пайн, *королевских резиденций* в III)

[61](#)

Роберт Стивенсон и Френсис Томпсон: проливе Менай, мост "Британия", 1845-50 (Халтон картинку библиотека)

[62](#)
[\(а\)](#)

Grisart & Froehlicher: Париж, Музей дю Коммерс э де l'Industrie, секции, 1838 (из Нормандии, *Париже, Музей современного искусства*, второй)

[62](#)
[\(Б\)](#)

Роберт Стивенсон и Френсис Томпсон: дерби, Tgijunct вокзал, 1839-41 (от Рассела, *природа камень*)

[63](#)

Ю. Б. Банин: Лондон, обмен угля, 1846-9 (от *застройщика*, 29 сентября. 1849)

[64](#)

сэр Джозеф Пакстон и Лиса & Хендерсон: Лондон, Кристал Пэлас, 1850-1 (от *застройщика*, 4 января. 1851)

[65](#)

И. К. Брюнеля и Сэр Д. М. Уайта: Лондон Паддингтон станции, 1852-4 (из *Иллюстрированных лондонских новостей*, 8 июля 1854)

[66 \(с\)](#)

Льюис Кьюбит: Лондон, Кингс-Кросс вокзал, 1851-2 (британские железные дороги)

[66](#)
[\(Б\)](#)

Карл Эцель: Вена, кварталы, 1841-3 (из *gazeta Allgemeine Bauzeitung*, 1843)

[67](#)
[\(в\)](#)

Децимус Бертон и Ричард Тернер: Кью, пальмовое плитой, 1845-7 (н. б. р.)

[67](#)
[\(Б\)](#)

Джеймс Богардуса; Нью-Йорк, Лэнг магазинах, 1849 (Б. Эбботт)

[68](#)

Л.-Т.-И. Висконти и Х.-М. Lefuel: Париж, Нью-Лувр, 1852-7 (Giraudon)

[69](#)

Х.-П.-Ф. Labrousse: Париж, Национальная библиотека, читальный зал, 1862-8 (Chevojon)

[70](#)
[\(С\)](#)

Х.-И. Espérandieu: Марсель, Дворец Лонгчеп, 1862-9 (Р. Виолле)

[70](#)
[\(Б\)](#)

Ж.-Л.-Э., Гарнье: Париж, Опера, 1861-74 (издание Альфа)

[70](#)
[\(С\)](#)

Шарль де Флери Rohault и Анри Блондель: Париж, площадь де л'Опера, 1858-64 (Chevojon)

[71](#)

Ж.-Л.-Э., Гарнье: Париж, Опера, фойе, 1861-74 (Bulloz)

[72](#)
[\(в\)](#)

Ж.-А.-Э. Vaudremer: Париж, Сен-Пьер-де-Монруж, 1864-70 (Р. Виолле)

[72](#)
[\(Б\)](#)

Ж.-Ф. Дюба: Париж, Школа изящных искусств, 1860-2 (Giraudon)

[73](#)
[\(в\)](#)

Готфрид Земпер и Карл фон Хазенауэр: Вена, Бургтеатр, 1874-88 (Австрийской национальной библиотеки)

[73](#)
[\(Б\)](#)

, Теофил фон Хансен: Вена, Heinrichshof, 1861-3 (от акварели Рудольф фон Альт)

[74](#)

Вены, Рингштрассе, началась 1858 (из акварельной Рудольф фон Альт)

[75](#)
[\(С\)](#)

А.-Ф. Мортье: Париж, многоквартирный дом, 11 Рю де Милан, *зр.* 1860 (Р. Джонсон)

- [75](#)
[\(Б\)](#) Джузеппе Менгони: Милан, Галерея Витторио Эммануэле, 1865-77 (Алинари)
- [76](#)
[\(А\)](#) Газтано Коха: Рим, Отель, 1885 (Fotorapida Терни)
- [76](#)
[\(Б\)](#) Ж.-А.-Ф.-А. Pellechet: Барнард Касл, Колорадо. Дарем, музей Боуз, 1869-75 (Авторское право загородная жизнь)
- [77](#) [\(с\)](#) Фридрих Гитциг: Берлин, обмен, 1859-63 (Ф. Stoedtner)
- [77](#)
[\(б\)](#) Юлий Рашдорфу: Кельн, Опера, 1870-2 (любезно Рейнский краеведческий музей, Кельн)
- [78](#)
[\(а\)](#) Катберт Бродрик: Лидс, Ратуша, 1855-9 (н. б. р.)
- [78](#)
[\(б\)](#) сэр Чарльз Барри: Галифакс, Ратуша, 1860-2 (н. б. р.)
- [79](#) Катберт Бродрик: Скарборо, Гранд Отель, 1863-7 (ходунки студии)
- [80](#)
[\(с\)](#) Джон Джайлз: Лондон, отель Langham гостиницы, 1864-6 (Бедфорд Лемер)
- [80](#)
[\(Б\)](#) Лондон, Гросвенор-1-5 место, начали 1867 (н. б. р.)
- [81](#) Иосиф Брюсселя: Брюссель, Дворец Юстиции, 1866-83 (архив Centrales Iconographiques, Брюссель)
- [82](#)
[\(с\)](#) Томас У. Уолтер: Вашингтон, Капитолий, крылья и купола, 1851-65; центральный блок Уильям Торнтон и другие, 1792-1828 (из *американского архитектора*, 30 января. 1904)
- [82](#)
[\(б\)](#) Артур Б. кефаль; Артур Гилман консультант: Вашингтон, государственного, военного и морского отдела строительства, 1871-5 (Horydczak)
- [83](#) [\(с\)](#) сэр М. Д. Уайт: Лондон, Элфорд дом, 1872 (Музей Виктории и Альберта, Корона авторские)

- [83](#)
[\(б\)](#) Фрэнсис Fowke: Лондон, Музей Виктории и Альберта, суд, началась 1866 (Музей Виктории и Альберта, Корона авторские)
- [84](#) Георг фон Долмана: Замок Линдерхоф, Обераммергау рядом, 1870-86 (л. Aufsberg)
- [85](#) Уильям Баттерфилд: Лондон, Всех Святых на Маргарет-стрит, интерьер, 1849-59 (С. В. Ньюбери)
- [86](#) [\(с\)](#) Уильям Баттерфилд: Лондон, Всех Святых на Маргарет-стрит, школ и духовенство дом, 1849-59 (С. В. Ньюбери)
- [86](#)
[\(б\)](#) Дин & Вудворд: Оксфорд, музей университета, 1855-9
- [87](#) Уильям Баттерфилд: Baldersby Сент-Джеймс, Йоркшир-Сент-Джеймс, 1856 (Р. Кокс)
- [88](#) Уильям Берджес: Хартфорд, Штат Коннектикут., проект Тринити-колледж, 1873 (из Pullan, *архитектурные проекты Уильям Берджес*)
- [89](#)
[\(в\)](#) Генри Клаттона: Лемингтон, Уорикшир, Святого Петра, 1861-5 (Ю. Е. Даггинс)
- [89](#)
[\(б\)](#) Джеймс Брукс: Лондон, Св. Спасителя, Хокстон, 1865-7 (н. б. р.)
- [90](#) сэр Г. Г. Скотт: Лондон, Британский музей, 1863-72 (А. Ф. Керстинг)
- [91](#) [\(с\)](#) Ж. П. Седдона: Аберистуит, Университетский колледж, началась 1864 (н. б. р.)
- [91](#)
[\(б\)](#) Х. Х. Ричардсона: Медфорд, штат Массачусетс., Церковь благодати, 1867-8 (из *американского архитектора*, 8 февраля. 1890)
- [92](#)
[\(в\)](#) Э. У. Годвина: Конглтон, Чешир, Ратуша, 1864-7 (н. б. р.)
- [92](#)
[\(б\)](#) Г. Ф. Бодли: Пендлбери, Ланкашир, Санкт-Августин, 1870-4 (н. б. р.)
- [93](#)
[\(в\)](#) Ж. Л. Пирсон: Москва, Санкт-Августин, Килберн, 1870-80 (н. б. р.)

- [93](#)
[\(б\)](#) Эдмунд Э. Скотт Брайтон, ул. Варфоломеевская, завершено 1875 (н. б. р.)
- [94 \(с\)](#) Р. Норман Шоу: Бингли, Йоркшир, Святой Троицы, 1866-7 (н. б. р.)
- [94](#)
[\(б\)](#) Г. Е. улица: Лондон, Сент-Джеймс тем меньше, Торндайк улица, 1858-61 (н. б. р.)
- [95](#)
[\(в\)](#) изделий & Ван Бранта: Кембридж, масс., Мемориальный зал, 1870-8 (Ю. К. К)
- [95](#)
[\(б\)](#) Фрэнк Фернесс: Филадельфия, Бережливый образ жизни и доверять компании, 1879 (Ж. Л. Диллон & ко.)
- [96](#)
[\(в\)](#) Рассел Стерджис: Нью-Хейвен, Штат Коннектикут., Йельский колледж, Фарнам зал, 1869-70 (С. Л. В. микс)
- [96](#)
[\(б\)](#) Антонио Гауди, Барселона, дворец Гуэль, 1885-9 (Arxiu Mas)
- [97](#)
[\(в\)](#) полне & Джонс: Оттава, Канада, здание парламента, 1859-67 (любезно государственные архивы Канады)
- [97](#)
[\(б\)](#) Уильяма Морриса и Филиппа Уэбба: Лондон, Музей Виктории и Альберта, освежение номер, 1867 (Музей Виктории и Альберта, Корона авторские)
- [98](#) Э.-Э. Виолле-ле-Дюк: Сен-Дени, Сен-Сен-Дени-де-л'Estrée, 1864-7 (архив Photographiques—Париж)
- [99](#)
[\(в\)](#) Генрих фон Ферстель: Вена, Вотивкирхе, 1856-79 (П. Ледерманн)
- [99](#)
[\(б\)](#) Фридрих фон Шмидт: Вена, Фюнфхаус приходская церковь, 1868-75 (Австрийской национальной библиотеки)
- [100](#) г. е. Улица: Риме, Святого Павла Американской Церкви, 1873-6 (Алиари)
- [101](#) Э.-Э. Виолле-ле-Дюк: Париж, многоквартирный дом, 15 Рю де Дуэ, С. 1860 (Р. Джонсон)

[\(B\)](#)

[101](#)

[\(6\)](#)

П. И. Н. Cuijpers: Амстердам, Мария Magdalenakerk, 1887 (Lichtbeelden Instituut)

[101](#)

[\(c\)](#)

П. И. Н. Cuijpers: Амстердам, Рейксмузеум, 1877-85 (Дж. Ван Agtmaal)

[102](#)

[\(B\)](#)

Филипп Уэбб: Смитон Мэнор, Йоркшир, 1877-9 (О. Н. Wickstead)

[102](#)

[\(6\)](#)

р. Норман Шоу: Withyham, Сассекс, Глен Андред, 1866-7 (любезно Ф. Гудвин)

[103](#)

р. Норман Шоу: Лондон, Дом Старого Лебеда, 1876 (Бедфорд Лемер)

[104](#)

[\(A\)](#)

Р. Норман Шоу: Лондон, особняки Альберт-Холла, 1879 (N.B.R.)

[104](#)

[\(B\)](#)

Джордж и Пето: Лондон, дом У. С. Гилберта, 1882 (Бедфорд Лемер)

[105](#)

Р. Норман Шоу: Лондон, дом Фреда Уайта, 1887 (Бедфорд Лемер)

[106](#)

[\(A\)](#)

Р. Норман Шоу: Лондон, Святая Троица, Латимер-роуд, 1887-9 (Северная Каролина)

[106](#)

[\(B\)](#)

Р. Норман Шоу: Лондон, Нью-Скотленд-Ярд, 1887 (Бедфорд Лемер)

[107](#)

Р. Норман Шоу: Лондон, отель "Пикадилли", 1905-8 (Бедфорд Лемер)

[108](#)

[\(A\)](#)

Х. Х. Ричардсон: Бостон, церковь Троицы, 1873-7 (из Ван Ренсселера, *Генри Хобсона Ричардсона*, 1888)

[108](#)

[\(B\)](#)

Х. Х. Ричардсон: Питтсбург, Пенна., Тюрьма округа Аллегейни, 1884-8

- [109](#)
[\(A\)](#) Чарльз Б. Этвуд: Чикаго, Всемирная выставка, здание изящных искусств, 1892-3 (от *американского архитектора*, 22 октября 1892 г.)
- [109](#)
[\(B\)](#) Макким, Мид и Уайт: Нью-Йорк, дома Вилларда, 1883-5 (из *монографии*, 1)
- [110](#) Х. Х. Ричардсон: Куинси, Массачусетс, Библиотека Крейна, 1880-3 (У. Эндрюс)
- [111](#) Макким, Мид и Уайт: Бостон, Публичная библиотека, 1888-92 (У. Эндрюс)
- [112](#)
[\(A\)](#) К. Р. Кокерелл: Ливерпуль, Банковские палаты, 1849 (Дж. Р. Джонсон)
- [112](#)
[\(B\)](#) Александр Пэррис: Бостон, Норт-Маркет-стрит, спроектирован в 1823 году (Б. Эбботт)
- [113](#) Э. В. Годвин: Бристоль, 104 Стоукс-Крофт, *OK*, 1862 (N.B.R.)
- [114](#)
[\(A\)](#) Питер Эллис: Ливерпуль, Ориел Чемберс, 1864-5 (Северная Каролина)
- [114](#)
[\(B\)](#) Lockwood & Mawson(?): Брэдфорд, Йоркшир, склад Кассапана, *C*, 1862 (N.B.R.)
- [115](#)
[\(A\)](#) Джордж Б. Пост: Нью-Йорк, Вестерн Юнион Билдинг, 1873-5 (Любезно предоставлено Музеем города Нью-Йорка)
- [115](#)
[\(B\)](#) D. H. Burnham & Co.: Чикаго, Reliance Building, 1894 (Chicago Architectural Photographing Co.)
- [116](#)
[\(A\)](#) Х. Х. Ричардсон: Хартфорд, Коннектикут, универмаг Brown-Thompson (квартал Чейни), 1875-6
- [116](#)
[\(B\)](#) Х. Х. Ричардсон: Чикаго, оптовый магазин Marshall Field, 1885-7 (Чикагская компания архитектурной фотосъемки)
- [117](#)
[\(A\)](#) Адлер и Салливан: Чикаго, здание Auditorium Building, 1887-9 (Чикагская компания архитектурной фотосъемки)

- [117](#)
[\(В\)](#) Уильям Ле Б. Дженни: Чикаго, Сирс, Робак и Ко. (Лейтер) Здание, 1889-90 (Chicago Architectural Photographing Co.)
- [118](#) Adler & Sullivan: Сент-Луис, Уэйнрайт Билдинг, 1890-1 (Билл Хедрич, Хедрих-Блессинг)
- [119](#) Adler & Sullivan: Буффало, Нью-Йорк, Гаранты Билдинг, 1894-5 (Chicago Architectural Photographing Co.)
- [120](#) Holabird & Roche; Луис Х. Салливан: Чикаго, Саут Мичиган авеню, 19-20; Гейдж Билдинг, 1898-9 (Chicago Architectural Photographing Co.)
- [121](#) Луи Х. Салливан: Чикаго, универмаг "Карсон, Пири и Скотт", 1899-1901, 1903-4 (Чикагская компания архитектурной фотографии)
- [122](#)
[\(А\)](#) Дж. Б. Папворт: "Коттедж Орне", 1818 (из *сельских резиденций*, фото XIII)
- [122](#)
[\(Б\)](#) Уильям Баттерфилд: Коулпитит, Глостершир, дом викария Святого Спасителя, 1844-5 (N.B.R.)
- [123](#) Р. Норман Шоу: HP Withyham, Сассекс, Leyswood, 1868 (из *здания новостей*, 31 марта 1871)
- [124](#)
[\(В\)](#) Дадли Ньютон: Мидлтаун, Р. И., Расин дом, 1872 (В. К. Covell)
- [124](#)
[\(б\)](#) Х. Х. Ричардсона: Кембридж, масс., Стоутон дом, 1882-3 (от Шелдона, *художественные страна сидений* 1)
- [125](#)
[\(В\)](#) Макким, МИД и Уайт: Элберон, н. Я., Х. Виктор Ньюкомба дом, 1880-1 (из *художественного домов*, 2, ст я)
- [125](#)
[\(б\)](#) Брюс цена: смокинг парк, Нью-Йорк, Пьера Лорилларда дом, 1885-6 (от Шелдона, *художественные страна сидений* второй)
- [126](#) Макким, МИД и Уайт: Ньюпорт Р. И., Исаак Белл, младший, дом, 1881-2
- [127](#) Макким, МИД и Уайт: "Бристоль", Р. И., В. Г. низкий дом, 1887

[128](#)
[\(в\)](#)

Фрэнк Ллойд Райт: Ривер Форест, Иллинойс, У. Уинслоу дома, 1893

[128](#)
[\(б\)](#)

Френк Ллойд Райт: Ривер Форест, Иллинойс, Леса, река, гольф-клуб, 1898, 1901 (от *Ausgeführte Baymen* УНД *Entwürfe*, 1910, табл. Си)

[129](#)
[\(в\)](#)

С. А. Ф. Войсей: боров снова, Суррей, Джулиан Стерджис дом, Высота, 1896 (любезно предоставлено Королевским институтом британских архитекторов)

[129](#)
[\(б\)](#)

С. А. Ф. Войсей: озеро Уиндермир, Broadleys, 1898-9 (предоставлено и. Брэндон-Джонс)

[130](#)
[\(с\)](#)

Гюстав Эйфель: Париж, Эйфелева башня, 1887-9 (Д. Н. Giraudon)

[130](#)
[\(б\)](#)

барон Виктор Орта: Брюссель, Кисточкой дом, 1892-3

[131](#)
[\(в\)](#)

барон Виктор Орта: Брюссель, дом Сольве, 1895-1900 (архив Centrales Iconographiques, Брюссель)

[131](#)
[\(б\)](#)

барон Виктор Орта: Брюссель, Г'инновации универмаг, 1901 (Ф. Stoedtner)

[132](#)
[\(в\)](#)

Ч. Р. Макинтош: Глазго, художественная школа, 1897-9 (т. р. Аннан)

[132](#)
[\(б\)](#)

барон Виктор Орта: Брюссель, Мезон-дю-Пепль, интерьер, 1896-9 (Ф. Stoedtner)

[133](#)

Франц Журден: Париж, Лувр универмаг, 1905 (с *L'Architecte*, второй, 1906, плита х)

[134](#)
[\(а\)](#)

Огюст Перре: Париж, многоквартирный дом, 119-Авеню Ваграм, 1902 (из *L'Architecte*, я, 1906, плиты XIV века)

[134](#)
[\(б\)](#)

С. Харрисон Таунсенд: Лондон, Художественная галерея Уайтчепел, 1897-9 (из Мутезиуса, *Английский музей истории искусства*)

[135](#)

К. Р. Макинтош: Глазго, Школа искусств, 1907-8 (Т. и Р. Аннан)

[\(A\)](#)

[135](#)

[\(B\)](#)

Антонио Гауди: Барселона, Дом Мила, цокольный этаж, 1905-7 (Архиу Мас)

[136](#)

Антонио Гауди: Барселона, Дом Бальо, фронт, 1905-7 (Архиу Мас)

[137](#)

[\(A\)](#)

Антонио Гауди: Барселона, Дом Мила, 1905-7 (Соберанс Посталес)

[137](#)

[\(B\)](#)

Гектор Гимар: Париж, Метрополитенский вокзал, площадь Бастилии, 1900 (Р. Виолле)

[138](#)

[\(A\)](#)

Отто Вагнер: Вена, Дом-майолика, *ок.* 1898 (из *L'Architecte*, I, 1905)

[138](#)

[\(B\)](#)

Г. П. Берлаге: Лондон, Холланд-Хаус, 1914 (из Гратамы, *доктора Г. П. Берлаге, Бувимистер*)

[139](#)

[\(A\)](#)

Огюста Перре: Париж, Гараж Понтье, 1905-6 (F. Stœdtner)

[139](#)

[\(B\)](#)

место в Порт-де-Пасси, 1930-2 (Chevojon)

[140](#)

[\(B\)](#)

Огюст Перре: Гавр, Пляс де л'Отель де Виль, 1948-54 (Chevojon)

[140](#)

[\(б\)](#)

Огюст Перре: Париж, Министерства морского флота, на проспекте Победителей, 1929-30 (Chevojon)

[141](#)

Огюста Перре Ле Рейни, с. и О., Нотр-Дам, 1922-3 (Chevojon)

[142](#)

[\(B\)](#)

Фрэнк Ллойд Райт: Канкаки, Штат Иллинойс., Уоррен Хикокс дом, 1900

[142](#)

[\(б\)](#)

Френк Ллойд Райт: Хайленд-Парк, Иллинойс., В. В. Willitts дом, 1902 (Fuermann)

- [143](#)
[\(в\)](#) Фрэнка Ллойда Райта: Делаван Лейк, штат Висконсин, С. С. Росс дом, 1902
- [143](#)
[\(Б\)](#) Френк Ллойд Райт: Оук-Парк, Иллинойс, Единство Церкви, 1906 (Руссо)
- [144](#) Фрэнк Ллойд Райт: Пасадена, Коэф., Миссис Г. М. дом Милларда, 1923 (У. Альберт Мартин)
- [145](#)
[\(в\)](#) Фрэнка Ллойда Райта: падающей воды, Пенсильвания, 1936-7 (бронирование-благословение студия)
- [145](#)
[\(Б\)](#) Френк Ллойд Райт: Плезантвилль, Нью-Йорк, Сол Фридман дом, 1948-9 (Эзра Столлер)
- [146](#)
[\(в\)](#) Фрэнка Ллойда Райта: Расин, штат Висконсин, С. К. Джонсон энд Санз, административного здания и лаборатории башни, 1936-9 и 1946-9 (Эзра Столлер)
- [146](#)
[\(Б\)](#) И Bernard Maybeck: Беркли, Коэф., Церковь Христианской Науки, 1910 (У. Эндрюс)
- [147](#)
[\(в\)](#) Грин И Грин: Пасадена, Коэф., Д. Б. азартные игры дом, 1908-9 (У. Эндрюс)
- [147](#)
[\(Б\)](#) Ирвинг Гилл: Лос-Анджелес, Уолтер Додж дом, 1915-16 (Э. Маккой)
- [148](#)
[\(в\)](#) Петер Беренс: Берлин, А. Е. Г. малых моторов завод, 1910 (Ф. Stoedtner)
- [148](#)
[\(Б\)](#) Петер Беренс: Хаген-Еппенhausen, Куно и Шредер домов, 1909-10 (Ф. Stoedtner)
- [149](#)
[\(с\)](#) Петер Беренс: Берлин, А. Е. Г. Турбинный Завод, 1909 (Ф. Stoedtner)
- [149](#)
[\(Б\)](#) Макс Берг: Бреслау, Столетия, 1910-12 (Ф. Stoedtner)
- [150](#) Х. П. Берлаг: Амстердам, Алмаз Профсоюза Работников Строительства, 1899-1900 (Lichtbeelden Instituut)

[151](#)

Адольф Лоос: Вена, Картнер-Бар, 1907 (Герлах)

[152](#)

Bonatz & Шоллер: Штутгарт, Железнодорожный Вокзал, 1911-14, 1919-27 (Windstosser)

[153](#)

Фриц Хегер: Гамбург, Chilehaus, 1923 (государственный Landesbildstelle, Гамбург),

[\(с\)](#)

[153](#)

Эрих Мендельсон: Neubabelsberg, Эйштейн башни, 1921 (Ф. Stoedtner)

[\(Б\)](#)

[154](#)

Йозеф Хоффманн: Брюссель, Стокле дом, 1905-11 (архив Centrales Iconographiques, Брюссель)

[\(с\)](#)

[154](#)

Отто Вагнера в Вене, Почтовый сберегательный банк, 1904-6 (Австрийской национальной библиотеки)

[\(Б\)](#)

[155](#)

Адольф Лоос: Вена, Густав Шой дом, 1912 (от Глюка, *Адольф Лоос*)

[\(в\)](#)

[155](#)

Адольф Лоос: Вена, Леопольда Лангера квартира, 1901 (от Глюка, *Адольф Лоос*)

[\(Б\)](#)

[156](#)

пит Крамер: Амстердам, де Рассвет дачный поселок, 1918-23 (Lichtbeelden Instituut)

[\(с\)](#)

[156](#)

Майкл Де Клерк: Амстердам, Эйген Haard жилой комплекс, 1917 (Lichtbeelden Instituut)

[\(Б\)](#)

[157](#)

У. М. В. Хилверсум, доктор Bavinck школы, 1921 (С. А. Deul)

[\(с\)](#)

[157](#)

Сааринен & Сааринен: Миннеаполис, Миннесота, Христос, Лютеранская церковь, 1949-50 (Г. М. Райан)

[\(Б\)](#)

[158](#)

Вальтер Гропиус с Адольфом Майером: проект для Чикаго Трибьюн-Тауэр, 1922 (В. Гропиус)

[\(с\)](#)

- [158](#)
[\(Б\)](#) Вальтер Гропиус и Мейер, Адольф: Альфельд-ан-дер-Лайне, Фабрика Фагус, 1911 (Музей Современного Искусства)
- [159](#) Ле Корбюзье: Пуасси, с. и О., дом Савой 1929-30 (л. Эрве)
- [160](#)
[\(В\)](#) Ле Корбюзье: второй проект для Citrohan дом, 1922 (от Ле Корбюзье, *u oelig; complete* я)
- [160](#)
[\(Б\)](#) Ле Корбюзье: Гарша, с. и О., лес Террасес, 1927 (Музей Современного Искусства)
- [161](#)
[\(С\)](#) Вальтер Гропиус: Дессау, Баухаус, 1925-6 (Музей Современного Искусства)
- [161](#)
[\(Б\)](#) Вальтера Гропиуса: Дессау, город в Бюро трудоустройства, 1927-8 (Музей Современного Искусства)
- [162](#)
[\(С\)](#) Вальтер Гропиус: Берлин, Берлин жилой комплекс, 1929-30 (Музей Современного Искусства)
- [162](#)
[\(Б\)](#) Людвиг Мис ван дер Роз: Штутгарт, многоквартирный жилой дом, Вайссенхоф 1927 (Музей Современного Искусства)
- [163](#)
[\(а\)](#) Бринкман & ван дер Vlugt: Роттердам, Ван Нелле Фабрика, 1927 (фургон Охене)
- [163](#)
[\(Б\)](#) Я. ауд: Хук-ван-Холланд, жилой комплекс, 1926-7 (Музей Современного Искусства)
- [164](#)
[\(С\)](#) Я. ауд: Роттердам, церковь, Кiefhoek жилой комплекс, 1928-30 (Музей Современного Искусства)
- [164](#)
[\(Б\)](#) Геррит Ритвельд: Утрехт, Шредер дом, 1924 (Ф. Stoadtner)
- [165](#)
[\(С\)](#) Людвиг Мис ван дер Роз: "Барселона", немецкий павильон, 1929 (Ф. Stoadtner)
- [165](#) Ле Корбюзье: в Париже, Швейцарии общежитие, университетский городок, 1931-2 (л. Эрве)

[\[Б\]](#)

[166](#) Ле Корбюзье: Марсель, ж / д Абитаьсон, 1946-52 (издательство де Франс)

[167](#) Ле Корбюзье: Роншан, Авш-сон, Нотр-Дам-дю-О, 1950-4 (л. Эрве)

[168](#) Ле Корбюзье: Ёвеух-сюр-Л"Arbresle, Рона, Доминиканский монастырь Ла-Турет, 1957-61 (С. Майкл Пирсон)

[\[В\]](#)

[168](#) Ээро Сааринен: Уоррен, штат Мичиган, Джeneral Моторс технический институт, 1951-5 (Эзра Столлер)

[\[Б\]](#)

[169](#) Хоу & Lescaze: Филадельфия, Филадельфия Фонд Сбережений общества, здания, 1932 (Музей Современного Искусства)

[170](#) Людвиг Мис ван дер Роэ: Чикаго, Иллинойс, многоквартирных домов, 845-60 Лейк-Шор-драйв, 1949-51 (Хубе Генри, бронирование-благословение)

[171](#) Лусио Коста и Оскар Нимейер, и другие (Ле Корбюзье консультант): Рио-де-Жанейро, Министерства образования и здравоохранения, 1937-43 (Г. Э. Киддер Смит)

[172](#) Джузеппе Терраньи: Комо, Каса-дель-Фашо, 1932-6 (Г. Э. Киддер Смит)

[\[А\]](#)

[172](#) Тектона: Лондон, Риджентс-парк, зоопарк, бассейн для пингвинов, 1933-5 (Музей Современного Искусства)

[\[Б\]](#)

[173](#) Мартин Нугор: Копенгаген, Ратуша, 1893-1902 (Ф. Р. Yerbury)

[\[С\]](#)

[173](#) Алвара Аалто: Säynätsälo, муниципальных зданий, 1951-3 (М. Квантриллом)

[\[Б\]](#)

[174](#) Рагнар Östberg: Стокгольма, Ратуша, 1909-23 (Линдквист и Svandesson)

[\[С\]](#)

[174](#) Рагнар Östberg: Стокгольма, Ратуша, 1909-23 (Линдквист и Svandesson)

[\[Б\]](#)

- [175](#)
[\(в\)](#) Зигфрид Эрикссон: Гетеборг, Masthugg Церкви, 1910-14 (любезно г. Паулссон)
- [175](#)
[\(б\)](#) П. В. Енсен-Клинт: Копенгаген, Grundvig Церковь, 1913, 1921-6 (Ф. Р. Yerbury)
- [176](#)
[\(в\)](#) Э. Г. Асплундом: Стокгольмская городская библиотека, 1921-8 (Ф. Р. Yerbury)
- [176](#)
[\(б\)](#) Эдвард Томсен и Г. Б. Хаген: Гентофте Парижской, Øregaard школы, 1923-4 (Ф. Р. Yerbury)
- [177](#)
[\(А\)](#) втиснуть & Фергюсон: Принстона, Нью-Джерси, выпускник колледжа, завершится 1913 (т. е. я)
- [177](#)
[\(б\)](#) Рид & стебля и Warren & Wetmore и Нью-Йорк, Центральный вокзал, 1903-13 (Нью-Йорк Центральной железной дороги)
- [178](#) касс Гилберт: Нью-Йорк, небоскреб Вулворт-билдинг, 1913 (И. Н. Heffren)
- [179](#) Макким, Мид и Уайт: Нью-Йорк, университет, клуб, 1899-1900 (из *монографии* второй)
- [180](#) Генри Бэкон: Вашингтон, Мемориал Линкольна, завершен в 1917 (Horydczak)
- [181](#) сэр Эдвин Латьенс: Дели, вице-королевский дом, 1920-31 (Авторское право загородная жизнь)
- [182](#)
[\(а\)](#) Алвара Аалто: Muuratsälo, архитектора, собственный дом, 1953 (Kolmio)
- [182](#)
[\(б\)](#) сэр Эдвин Латьенс: Соннинг, благочиния сады, 1901 (Авторское право загородная жизнь)
- [183](#)
[\(А\)](#) Виктором Лалу: Париж, Гар д'Орсе, 1898-1900 (Ф. Stoedtner)
- [183](#)
[\(б\)](#) Эудженио Montuori и другие: Рим, вокзал Термини, завершено 1951 (фотографическая библиотека Центральный Ф. С.)

- [184](#) Карлос Ласо и другие: Мехико, университет города, началась [C](#), 1950 (Р. Т. Маккенна)
- [185](#)
[\(B\)](#) Кай Фискер и Эске Кристенсен: Копенгаген, Kongegården имущества, 1955-6 (Strüwing)
- [185](#)
[\(B\)](#) Ээро Сааринен: Нью-Хейвен, штат Коннектикут, Эзра Стайлз и Сэмюэл Ф. Б. Морзе колледж, 1960-2 (Дж Молитор)
- [186](#)
[\(A\)](#) James Cubitt & Partners: Лэнглибери, Хартфордшир, школа, 1955-6 (архитектурный дизайн)
- [186](#)
[\(B\)](#) Офис архитектора Совета графства Лондон: Лондон, жилой комплекс Лафборо-роуд, 1954-6 (Архитектурный обзор)
- [187](#)
[\(A\)](#) Кензо Танге: Totsuka, загородный клуб, [C](#), 1960 (Ю. Футагава)
- [187](#)
[\(B\)](#) Кунио Маэкава: Токио, Метрополитен Фестивал Холл, 1961 (Акио Кавасуми)
- [188](#)
[\(A\)](#)
и
[\(B\)](#) Фрэнк Ллойд Райт: Нью-Йорк, Музей Гуггенхайма, (1943-6), 1956-9 (Музей Соломона Р. Гуггенхайма)
- [189](#) Skidmore, Owings & Merrill (Гордон Баншафт): Нью-Йорк, Левер-Хаус, 1950-2 (Эзра Столлер)
- [190](#)
[\(A\)](#) Филип К. Джонсон: Нью-Ханаан, Коннектикут, дом Буассонас, 1955-6 (Эзра Столлер)
- [190](#)
[\(B\)](#) Ээро Сааринен: Шантийи, Вирджиния, международный аэропорт Даллеса, 1960-3 (Б. Корабль)
- [190](#)
[\(C\)](#) Оскар Нимейер: Пампуля, Сан-Франциско, 1943 (М. Готеро)
- [191](#) Хентрих и Петшницг: Дюссельдорф, Тиссен-Хаус, 1958-60 (Арно Врубель)
- [192](#) Людвиг Мис ван дер Роэ и Филип Джонсон: Нью-Йорк, Сигрем-Билдинг, 1956-8 (А. Джорджес)

БЛАГОДАРНОСТИ

Моя современная архитектура: романтизм и реинтеграция появилась в 1929 году. Это была ранняя попытка соотнести новейшую архитектуру двадцатых годов прошлого века с архитектурой предыдущих полутора столетий. За тридцать последующих лет я изучил, с разной степенью детализации, многие аспекты истории архитектуры за последние двести лет, от 'романтических' садов середины восемнадцатого века до латиноамериканских зданий середины двадцатого. В процессе накопились долги благодарности, которые никогда не могут быть погашены, и меньше всего здесь. Более того, непосредственно перед написанием этой книги я посетил дюжину стран Нового Света, а во время ее написания в Лондоне — что стало возможным благодаря академическому отпуску в колледже Смита на 1955/6 учебный год — я посетил еще дюжину стран Старого Света. Было бы явно невозможно даже перечислить всех тех — прежде всего в Англии и Америке, но также на всем пути от Афин до Боготы, — кто различными способами помогал мне в сборе материала. Я надеюсь, они поймут и примут это общее выражение моей благодарности.

Не последней из проблем при подготовке такой книги, как эта, является поиск фотографий. Имена фотографов, ответственных за изготовление пластинок (или, в некоторых случаях, тех, кто делал фотографии для меня), приведены в списке пластинок. Материал для рисунков, в основном перерисованных для этой книги П. Дж. Дарваллом, взят в основном из книг и рисунков в библиотеках Королевского института британских архитекторов и Музея Виктории и Альберта, властям которых я приношу благодарность, а также за заметную помощь различного рода. Особого упоминания здесь заслуживает сотрудничество с Национальным архивом строительных материалов, который был великодушно готов дополнить свои столь обширные досье фотографиями, недавно сделанными для использования в этой книге. В некоторых других случаях я не совсем уверен, были ли фотографии сделаны специально для меня или нет, но я должен выразить благодарность в этой связи также профессору Фредерику Д. Николсу из Университета Вирджинии, Государственному земельному фонду Гамбурга, Шверинскому институту Денкмальпфлеге и профессору Дональду Эгберту из Принстонского университета.

*В заметках указано значительное число коллег-ученых, которые так или иначе помогли мне. Но я хотел бы особо отметить следующих, которые были достаточно любезны, чтобы прочитать главы или разделы, охватывающие вопросы, в которых они обладали экспертными знаниями: Джон Саммерсон, Дороти Страуд, Джон Брэндон-Джонс, Фелло Аткинсон, Робин Миддлтон, Терпин Баннистер, Уинстон Вайсман, Джеймс Грейди, Уильям Джорди и Рейнер Банхэм, не говоря уже о редакторе журнала *Pelican History of Art*, чей вклад в области, особенно в его собственной, был, естественно, чрезвычайно ценным. Излишне говорить, что эти друзья не несут никакой ответственности за то, что здесь представлено, но важность их вклада часто будет очень очевидна в примечаниях. Роберт Розенблюм выполнил очень большую часть работы по сбору библиографии, оказав заметную услугу автору такой книги, как эта, а также проверив бесчисленные ссылки в примечаниях.*

Наконец, я должен упомянуть Мэри Эллингтон, которая умело печатала несколько черновиков рукописи, доставляя мне удовольствие от их редактирования.

Х. Р. Х.

1958

ПРЕДИСЛОВИЕ КЪ ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

ТНЕ Настоящее издание не является радикальным дополнением к первоначальному. Только параграф или два были опущены или переписаны, и один совершенно новый раздел - это [Эпилוג](#). Тем не менее, было внесено очень много исправлений и дополнений в деталях, следуя предложениям рецензентов и включая факты, предоставленные другими, в частности Джоном Якобусом, Робинот Миддлтоном, Питером Сингеленбергом, Джоном Харрисом, Фрицем Новотны, Малкольмом Квантриллом, Кэрроллом Миксом и Кевинот Дайнанот среди множества корреспондентов, которые любезно ответили на конкретные вопросы или добровольно предоставили соответствующую информацию. В [Рисунки](#) не было внесено никаких изменений, и только около дюжины на Табличках, в основном в конце, где можно было представить влиятельные работы Аалто и характерные примеры позднеяпонского творчества за счет сокращения латиноамериканского представительства, не говоря уже о важных работах Райта, Ле Корбюзье и Миса, завершенных с момента подготовки первоначального издания. Источники новых фотографий указаны в [списке табличек](#), но я должен особо поблагодарить господ Хентриха и Джонсона из числа архитекторов за их помощь, а также Дж. М. Ричардса из Architectural Review, из досье которого взяты японские материалы и одна из иллюстраций Аалто.

Было добавлено некоторое количество новых [заметок](#) (обозначенных буквой после номера), и многие из них были в значительной степени переписаны. Библиография была расширена за счет включения названий, предшествующих дате первоначального издания.

Х. Р. Х.

1962

Введение

ТНЕ Круглые цифры хронологии не имеют необходимого исторического значения. Столетия как культурные образования часто начинаются и заканчиваются за десятилетия до или после столетней отметки. Однако примерно в 1800 году произошел значительный перелом в истории архитектуры, не столько из-за какого-либо серьезного изменения стиля именно в тот момент, сколько из-за того, что наполеоновские войны вызвали общий перерыв в строительном производстве. Последний крупный европейский стиль, барокко, был практически стерт с лица земли на большей части Европы. Начало нескольких различных видов реакции против него — академической в Италии, рококо во Франции, палладианской в Англии — восходит к первой четверти века; вскоре после середины века произошла более согласованная стилистическая революция.

В 1750 и 1790 годах сформировался новый стиль, который называется "романтический классицизм"^[1], создав к восьмидесятым годам свои самые замечательные проекты, а еще раньше были выполнены некоторые значимые работы во Франции и в Англии. Таким образом, девятнадцатый век смог унаследовать традицию завершенной архитектурной революции и с самого начала обладал стилем, который полностью созрел более десяти лет назад. Наиболее эффективная реакция на барокко во второй и даже в некоторой степени в третьей четверти восемнадцатого века произошла в Англии; более поздняя архитектурная революция, которая фактически положила начало романтическому классицизму, произошла во Франции.

Однако первоначальным местом зарождения нового стиля был не Париж, а скорее Рим.^[2] С начала шестнадцатого века Рим служил международной штаб-квартирой, из которой новые идеи в искусстве, отнюдь не обязательно возникавшие там, распространялись по западному миру. В Рим приезжали поколение за поколением молодые художники, знатоки и коллекционеры, чтобы сформировать свой вкус и сформулировать эстетические идеалы. Некоторые даже осели там на всю жизнь. Со времен Кольбера французское государство содержало академическое учреждение в Риме для последипломной подготовки художников. Таким образом, французская гегемония в искусстве конца семнадцатого - начала восемнадцатого веков была основана на традиции, поддерживаемой и обновляемой в Риме. Граждане других стран приезжали в Рим более неформально и по большей части получали поддержку за счет собственных средств или частных покровителей; только в семидесятых годах Георг III впервые вручил молодым английским перспективным архитекторам стипендии для путешествующих студентов. В пятидесятые годы число архитекторов-северян, обучавшихся в Риме, заметно увеличилось; некоторые из них, начиная с шотландца Роберта Милна (1734-1811) в 1758 году, заняли призовые места на конкурсах, проводимых Римской академией Святого Луки.^[3]

Зарождение романтического классицизма никоим образом не находилось исключительно в руках архитекторов. В период расцвета Рима в середине века Винкельман, Гэвин Гамильтон и Пиранези - немецкий археолог, шотландский художник и венецианский гравер — сыграли значительные роли, а также различные архитекторы, некоторые из *пенсионеров* Французской академии, другие британцы, обучающиеся самостоятельно. Некоторые

аспекты романтического классицизма (1720-78), не проекты в его *Prima parte di architettura* 1743 года или плиты с руинами в его *Античитях романа* 1748 года, а его причудливые карцеры, датируемые серединой 1740-х годов. С теоретической точки зрения, "Очерки архитектуры" М.-А. Ложье (1713-70), которые впервые анонимно появились в 1751 году, с последующими изданиями в 1752, 1753 и 1755 годах, имели кое-какие реальные последствия в качестве основной критики умирающего стиля барокко. Проще говоря, Лоджье можно назвать как неоклассиком, так и функционалистом. Более смелые функционалистские идеи итальянского францисканца Карло Лодоли (1690-1761), представленные Франческо Альгаротти в его Письме "Архитектурное сопра", написанном в 1742 году, и в его "Архитектурном сопра Саджио" 1756 года. Однако, несмотря на все новые археологические трактаты, вдохновленные римской средой, первым из которых были "Руины Пальмиры", опубликованные в 1753 году Робертом Вудом (1717-71), и все раскопки, проведенные в Геркулануме в 1738-65 годах и в Помпеях, начатые десятилетием позже, первые архитектурные проявления романтического классицизма возникли не на итальянской земле.

Два здания, начатые в конце 1750-х годов, одно из которых - очень большая церковь во Франции, завершенная только в 1790 году, другое - простой садовый павильон в Англии, можно считать знаменующими архитектурную революцию: Сент-Женевьев в Париже, оскверненная и превращенная в светский пантеон в 1791 году, сразу после ее завершения, была спроектирована Ж.-Г. Суффло (1713-80);^[4] дорический храм в Хэгли-парке в Париже, построенный по проекту Ж.-Г. Суффло (1713-80). Вустершир написан его точным современником Джеймсом Стюартом (1713-88). Пантеон остается одним из самых заметных памятников Парижа восемнадцатого века; храм Хагли сегодня знаком только специалистам. Тем не менее, историческое значение Стюарта гораздо больше, чем Суффло, даже несмотря на то, что его производство было почти незначительным по количеству. Родившийся и частично получивший образование в Лионе, Суффло рано получил образование в Риме и снова вернулся в Италию в середине века. Как и некоторые французские теоретики того времени, он живо интересовался готическим строительством еще со времен своего пребывания в Лионе. Своим выбором для оформления Сент-Женевьев в 1755 году он был обязан своей дружбе с генеральным директором Бань Людовика XV, маркизом де Мариньи, братом мадам де Помпадур, которую он сопровождал в Италию в 1749 году вместе с влиятельными критиками К.-Н. Кочином и аббатом Лебланом.

Шотландский архитектор Джеймс Стюарт также побывал в Риме и еще в 1748 году разработал там проект посещения Афин; к 1751 году он был в пути в сопровождении Николаса Риветта (ок. 1721-1804), с которым он предложил провести археологическую работу по древностям Афин. Публикация первого тома этой эпохальной книги была отложена до 1762 года. Тем временем, в 1758 году, когда Стюарт спроектировал свой храм в Хагли, Дж.-Д. Лерой (1724-1803) опередил его, опубликовав "Руины плюс прекрасные памятники Греции"; но очень живописные и неточные таблички в этой книге оказали небольшое практическое влияние на архитектуру.

О значении храма Стюарта нетрудно догадаться; каким бы маленьким он ни был, этот завод был первым примером повторного использования греческого дорического ордера^[5] — таким варварским или, по крайней мере, примитивным на вид для глаз середины восемнадцатого века — и первым сооружением, в котором предпринята попытка археологической реконструкции греческого храма. К пятидесятым годам многие архитекторы и критики были готовы признать примат греческого искусства над римским, если бы не небольшое знание греческой архитектуры или полное ее отсутствие, которое хвалили несколько французских писателей до Ложье. Дж. Дж. Винкельман также

рекомендовал греческие, а не римские модели в своем *Руководстве по греческому искусству* (Дрезден, 1755), опубликованном незадолго до того, как он поселился в Риме.^[4]

Из итальянского шовинизма Пиранези атаковал теорию первенства Греции в искусстве; однако перед своей смертью он подготовил впечатляющую и влиятельную серию офортов с изображением греческих храмов в Пестуме, которую опубликовал его сын Франческо. Более того, в 1760 году Пиранези оформил кафе "Инглезе" в Риме в египетском стиле. В конечном счете греческий прецедент в деталях почти вытеснил римский более чем на одно поколение; однако настоящее греческое возрождение, в лучшем случае лишь один из аспектов романтического классицизма, созрело только после 1800 года. Никогда не было широко распространенного египетского возрождения,^[5] но египетское вдохновение сыграло реальную роль в кристаллизации формальных идеалов романтического классицизма; оно также обеспечило определенные характерные архитектурные формы, такие как пирамида и обелиск, и случайные декоративные детали.

Огромный крестообразный пантеон Суффло не представляет такой простой парадигмы, как храм Стюарта. Это уже не настоящее барокко, это ни в коем случае не романтическая классика. Как и большинство работ ведущего британского архитектора поколения Суффло, Роберта Адама (1728-92),^[6] Пантеон скорее следует считать стилистически переходным. Например, чистота портика храма спереди, в любом случае римского, а не греческого, нарушается из-за разрывов по его углам. Высокий полусферический купол^[7] над перекрестком еще менее античен по своему характеру, благодаря своей форме собору Святого Павла Рена, а не римскому пантеону, который был излюбленной моделью купола для более поздних романтиков-классицистов. Во внутреннем убранстве, вплоть до антаблементов, расположение колонн достаточно классическое, а структура полностью изменена^[8] — по крайней мере, внешне (Таблица 1). Купола в четырех ветвях наверху, возможно, римские, но вряд ли подвесные механизмы, которые их несут; это, конечно, византийское конструктивное решение, возрожденное в пятнадцатом веке Брунеллески. Срез каменной кладки над проходами и общий статичный подход, при котором не получается ничего, что *выглядело бы* очень готично, иллюстрируют результаты многолетнего исследования Суффло готических сводов. Таким образом, многие аспекты архитектурного развития девятнадцатого века были предвосхищены Суффло, как станет совершенно очевидно позже (см. Главы 1-3, 6 и 7).^[9]

"Пантеон" был окончательно закончен через десять лет после смерти Суффло его собственным учеником Максимилиеном Бребионом (1716-ок. 1792), Ж.-Б. Ронделе (1743-1829), учеником Ж.-Ф. Блонделя и племянником Суффло (Франсуа, ?-ок. 1802). Задолго до этого целое поколение французских архитекторов разработало стиль, аналогичный английскому Adam's, который обычно называют, несмотря на то, что он появился задолго до смерти Людовика XV в 1774 году, *стилем Людовика XVI*. Вопрос о том, во многом ли этот режим при своем создании был обязан английскому вдохновению, до сих пор остается спорным. В любом случае, с семидесятых по девяностые годы она пользовалась большим влиянием за пределами Франции, и в те десятилетия дизайнеры как французского происхождения, так и получившие французское образование пользовались большим спросом по всей Европе, за исключением Англии; и даже в Англии работали французские мастера. Эта книга не может касаться этого этапа истории архитектуры, относящегося исключительно к восемнадцатому веку, хотя большинство архитекторов, которые появились после 1800 года, впервые прославились при Людовике XVI или даже раньше, при Людовике XV. *Стиль Людовика XVI* и английский "стиль Адама" закончились, за исключением отдаленных провинций и колониальных владений, к 1800 году.

В различных выполненных работах десятилетий, предшествовавших Французской революции, можно проследить постепенное возникновение зрелого романтического классицизма во Франции, а также в некоторой степени в выполненных зданиях и, прежде всего, в проектах младшего Джорджа Дэнса (1741-1825)^[1] в Англии. Но именно в необычных проектах восьмидесятых годов, выполненных двумя французскими архитекторами, намного моложе Суффло, новые идеалы были воплощены наиболее смело и полно. За последние двадцать пять лет эти два человека, Л.-Э. Булле (1728-99) и К.-Н. Леду (1736-1806), все чаще получают признание как первые великие мастера романтического классического *дизайна*, если не в самом полном смысле, как первые великие *архитекторы* романтической классики. Булле мало что построил по своим проектам, и ни одна рукопись его книги по архитектуре, обе из которых сейчас хранятся в Национальной библиотеке, не была опубликована — по крайней мере, до нашего времени.^[2] Тем не менее, они должны были быть хорошо известны многим его ученикам, включая Ж.—Н.-Л. Дюрана, который был автором самого влиятельного архитектурного трактата периода Империи, и, несомненно, другим (см. Главы [2](#) и [3](#)).

Леду с самого начала был очень успешным архитектором, уверенно и со значительной универсальностью работавшим в *стиле Людовика XVI* конца шестидесятых, особенно для мадам дю Барри. Он стал академиком и *королевским архитектором* в 1773 году и провел следующие несколько лет в Касселе в Германии. Однако его основные работы находятся во Франции и относятся к концу семидесятых-восьмидесятым. Это театр Безансона 1775-84 годов постройки, здания Королевской солеварни в Арк-э-Сенане неподалеку от нее 1775-9 годов постройки — он был назначен *инспектором* заведения в 1771 году — и *заграждения* или сборные пункты Парижа, которые были построены в 1784-9 годах незадолго до революции. В этой более поздней работе легко узнаваемы большинство основных черт его личного стиля, доведенных в его проектах до гораздо больших крайностей; его ранние работы носили скорее переходный характер и совсем не отличались от того, что создавали многие другие французские архитекторы его поколения.

Массивный куб фасада театра Леду в Безансоне, напротив которого установлен ионический портик без опор, уже можно найти в его замке Бенувиль, строительство которого было начато в 1768 году; более позднее здание, тем не менее, имеет гораздо более жесткую кубическую форму и гораздо более простую обработку редких проемов. В интерьере Леду заменил барочную подкову с ярусами лож на полуцикл^[3] с поднимающимися рядами сидений и непрерывной греко-дорической колоннадой вокруг задней части галереи. Сохранившиеся постройки в Арк-э-Сенане менее геометричны; вместо греческих ордеров здесь много рустовки, а также различных пиранезианских штрихов визуальной драмы. Именно этот заказ побудил Леду спроектировать свой "Идеальный город Шо"; это было его величайшим достижением, хотя до частичного исполнения дело так и не дошло, и, возможно, этого нельзя было ожидать, настолько космической была основная концепция.

The *Барьеры* очень сильно различались по характеру; некоторые были очень классическими, другие - на скромном итальянском диалекте; некоторые были скорее пиранезианскими в своей смелой рустикальной стилистике, театр Безансона. Однако наиболее значимые из них отличались четкой и жесткой геометрией своих масс с плоской поверхностью. Сохранившийся барьер Сен-Мартен на площади Сталинграда в парижском районе Ла Виллетт состоит из высокого цилиндра, возвышающегося из очень низкого квадратного блока; его пересекает крестообразный элемент, выступающий в виде трех фронтонных портиков за пределы площади (фото [2А](#)). Хотя диапазон ограниченных деталей Леду здесь не очень велик, все равно они разнообразны до непоследовательности. Довольно тяжелые опоры портиков квадратные, с капителями, упрощенными по сравнению с

греческими дорическими; однако вокруг цилиндра простирается открытая аркада итальянского стиля, опирающаяся на изящные соединенные колонны.

Если бы идеи Леду были известны только по его выполненным работам, он, вероятно, не пользовался бы особым влиянием; конечно, он не приобрел бы у потомков той очень высокой репутации, которая есть у него сегодня. После революции он не занимался строительством — в девяностые годы его даже на некоторое время посадили в тюрьму — и сосредоточился на публикации своих проектов, как выполненных, так и спроектированных. Его книга *"Архитектура"* рассматривает отношения между искусством, мастерами и законодательством появилась в 1804 году, а второе издание было опубликовано Даниэлем Раме (1806-87) в 1846-7 годах. В этой книге длинный и увлекательный текст, который является как социологическим, так и архитектурным; но именно в ее описаниях, как выполненных работ, так и проектов, оригинальность Леду можно оценить лучше всего. Далеко не все его идеи, известные до революции его ученикам и, несомненно, многим другим, вошли в общий репертуар романтического классицизма; некоторые из самых экстремальных с трудом поддаются построению. 'Дом сельской стражи' представляет собой отдельно стоящую сферу, форму, которую он использовал как пространство, а не массу в интерьере проекта Колумбария. Для "Соорегу" продукция соорегс имела форму мишени (пластина [2в](#)). 'Дом для директоров Лоу-Ривер' также представляет собой горизонтально установленный цилиндр, но гораздо более массивный, через который должен был проходить весь поток реки, что, как можно себе представить, доставляло немалый дискомфорт обитателям. Даже там, где формы более условны, как в проекте его церкви "Ville Idéale" в Шо — очищенной версии Пантеона Суффло: крестообразный храм с портиком и римским блюдцевидным куполом - или для банка — перистильный прямоугольник с высоким простым аттиком, обрамленный по углам отдельно стоящими кубическими ложами — ясность и оригинальность его формального мышления очень очевидны и, по-видимому, оказали влияние задолго до появления его книги в 1804 году. Массы имеют простые геометрические формы, дискретные и смело наложенные друг на друга; стены плоские и как можно меньше изломаны, несколько необходимых отверстий представляют собой простые прямоугольные отверстия. Второстепенные элементы повторяются без изменения ритма в регулярных повторяющихся узорах; верхние поверхности масс, будь то плоские, наклонные или закругленные, рассматриваются как ограничивающие плоскости, а не пластически смоделированные в стиле барокко.^[15]

Многое из этого характерно для проектов Булле, более известного в восьмидесятые годы, чем Леду, благодаря многочисленным ученикам. Простые геометрические формы, гладкие поверхности, повторяющееся обращение к второстепенным деталям - все это еще более бросается в глаза в его проектах и, как правило, представлено в масштабе, настолько грандиозном, что приближается к мании величия (Фото [2с](#)). Булле мог быть и часто был более традиционным сторонником классического Возрождения, чем Леду; он также, возможно, был несколько менее смелым в использовании таких форм, как сфера, куб и пирамида. Иногда его вдохновляло средневековое (совершенно особого южноевропейского 'зубчатого' порядка), и тем самым он заложил основы для того более широкого эклектичного использования форм прошлого, которое делает романтическую классику синкретическим стилем, а не простым возрождением римской или греческой архитектуры. Различные проекты восьмидесятых годов, выполненные молодыми людьми, такими как Бернар Пойет (1742-1824) и Л.-Ж. Депре (1743-1804), о которых мы еще услышим позже, носили очень схожий характер.

И Булле, и Леду, но особенно Леду, интересовались символизмом. В этом смысле их архитектура не была по сути абстрактной, несмотря на крайнюю геометрическую простоту их форм, но, по их собственному выражению, *parlante*, или выразительной и осмысленной.

Однако большая часть их символики настолько особенная и личная, что даже когда она была совершенно очевидна, как в случае с "Cooper", она вряд ли была жизнеспособна для других архитекторов. Когда Леду придал своему *Oiketa* или "Дому сексуального воспитания" реальный план фаллических очертаний (которые были бы совершенно незаметны разве что с воздуха), он воплотил герметичность большей части своей архитектурной речи. Понятно, что из многих, кто принял его архитектурный синтаксис, очень немногие действительно пытались говорить на его языке. Такая символика в целом относилась к ранней стадии романтического классицизма; после 1800 года архитектурная речь, как правило, носила гораздо менее загадочный характер. И все же каждому из различных словарей, использовавшихся классиками—романтиками, — греческому, египетскому, итальянскому, зубчатому и т.д. - обычно придавалось какое-то особое значение. Таким образом, ограниченная и кодифицированная эклектика обеспечивала, так сказать, эквивалент системы музыкальных ключей, которые можно было выбирать в соответствии с общепринятым кодом при проектировании различных типов зданий.

Нельзя точно сказать, что международный романтический классицизм в какой-либо значительной степени происходит от Леду и Булле; можно только сказать, что их проекты восьмидесятых годов наиболее драматично олицетворяли окончательный конец барокко и кристаллизацию стиля, пришедшего ему на смену. Однако многие французские архитекторы поколения Пуае и Депре, такие как Ж.-Ж. Раме, Помпон, А.-Л.-Т. Водуайе, Л.-П. Балтар, Беланже, Гранжан де Монтиньи, Дамесме и Дюран (упомяну только тех, чьи имена будут названы позже), были близки к тому, чтобы соперничать даже с самыми грандиозными видениями Леду и Булле в проектах, подготовленных в девяностые годы. После такой возвышенной работы на бумаге здания, фактически выполненные этим поколением романтиков-классицистов, часто кажутся довольно скучными. Точно так же славные социальные планы политических революционеров были сильно размыты действующими правительствами Консульства и Империи до и после 1800 года.

Только в Англии десятилетия, предшествовавшие Французской революции, привели к какому-либо развитию архитектуры, сравнимому по значимости с тем, что происходило тогда во Франции. Но современные исследователи пришли к пониманию, что именно проекты, а не выполненные работы Дэнса — от которых мало что осталось, за исключением его ранней лондонской церкви Всех Святых, Лондонской стены, 1765-17 гг. — определенно уводили от переходного "стиля Адама" к романтическому классицизму. Его пиранезианская тюрьма Ньюгейт, построенная в 1769 году, была снесена в 1902 году. Однако к 1790 году как во Франции, так и в Англии новые идеи прочно укоренились, и другие страны не замедлили принять зрелый стиль, как только он был полностью утвержден.

Тот факт, что девятнадцатый век начался с того, что большая часть Европы находилась под гегемонией Французской империи, не совсем оправдывает название особой фазы романтического классицизма, с которой девятнадцатый век начинается *Империей*, хотя это часто делается в большинстве европейских стран. Тем не менее, престиж правления Наполеона и его фактические масштабы примерно в 1800 году обеспечили сохранение того французского лидерства в архитектуре, которое началось столетием ранее при Людовике XIV. Более того, за пределами владений Наполеона и земель его выдвиженцев и союзников французские эмигранты несли новые архитектурные идеи последних лет монархии - ибо многие из них были революционерами в искусстве, хотя, подобно Леду, политически неприемлемы для лидеров революции во Франции. Даже на родине главных противников Наполеона, англичан, престиж французского вкуса, высокий в восьмидесятые годы, почти не снизился с наполеоновскими войнами. Зрелый романтический классицизм Англии последнего десятилетия старого века и начала нового, безусловно, полон французских идей, хотя не всегда ясно, как именно они были переданы через Ла-Манш в военное время.

Если романтический классицизм, почти универсальный стиль, с которого началась архитектура девятнадцатого века, был преимущественно французским по происхождению и своим неизменным идеалам и стандартам, то в те же десятилетия, когда он достиг зрелости, возникло еще одно крупное направление в искусстве, которое определено было английским. "Живописный", критическое понятие, авторитет которого в Англии возрастал на протяжении двух поколений, в 1790-х годах получило заглавную букву "Р". Термин "Романтический классицизм" - изобретение историка двадцатого века, пытающегося своей противоречивостью выразить двусмысленность доминирующего стиля этого периода в искусстве; с другой стороны, термин "Живописный" был наиболее широко использован, а концепция наиболее тщательно исследована незадолго до и сразу после 1800 года (см. Главы [1](#) и [6](#)).

До двадцатого века, в целом, эстетические стандарты романтического классицизма — или, возможно, правильнее было бы сказать, визуальные результаты — были широко приемлемыми. Результаты применения живописных принципов в архитектуре, с другой стороны, не вызывали столь широкого восхищения; действительно, до недавнего времени, чем яснее и безошибочнее здания воплощали живописные идеалы, тем меньше уважения к ним обычно испытывали потомки. В целом, в архитектуре, если не в ландшафтном дизайне, двадцатый век предпочитал рассматривать проявления Живописности около 1800 года как отклонения от нормы, которая в первую очередь считалась "классическим возрождением". Однако, как становится очевидным из прилагательного термина "Романтический классицизм", классицизм конца восемнадцатого века и начала девятнадцатого вовсе не был таким же, как классицизм Высокого Возрождения, и даже не был Академической реакцией раннего и среднего десятилетий восемнадцатого века. Романтический классицизм стремился не столько к "Прекрасному" в смысле Аристотеля и эстетиков восемнадцатого века, сколько к тому, что Эдмунд Берк в 1756 году назвал "Возвышенным".

Потомки восхищались однородностью стиля в произведениях первых десятилетий девятнадцатого века, которая на самом деле еще более иллюзорна, чем в более ранние периоды. Придя в ужас от хаоса поздней эклектики девятнадцатого века, двое представителей двадцатого века хвалили архитекторов и меценатов до и после 1800 года за последовательность, которая на самом деле была им не свойственна. В некотором смысле, и не маловажном, история архитектуры за период, охватываемый этим томом, кажется, прошла полный круг, так что австрийский историк искусства Эмиль Кауфманн смог в 1933 году написать книгу под названием *"Фон Леду и Ле Корбюзье"*. Кауфманн прожил недостаточно долго, чтобы осознать, насколько далеко от сфер и кубов ледольцианского идеала продвинется революционный архитектор двадцатого века за последние годы (см. Главу [23](#)). Церковь Ле Корбюзье в Роншане, построенная в 1955 году после смерти Кауфмана, кажется, больше соответствует экстремальным иллюстрациям живописности восемнадцатого века, чем характерным памятникам романтического классицизма (Фото [167](#)). И все же в ранних работах американца Фрэнка Ллойда Райта 1890-х годов и немца Мис ван дер Роэ двадцатью годами позже легко прослеживается отсылка к классицизму начала девятнадцатого века; эта традиция легла в основу почти всей постановки французского Перре, значительной части немецкого Беренса и даже некоторых лучших поздних работ австрийца Вагнера (см. Главы [18-21](#)).

Забыв на мгновение о Живописности, можно с пользой изложить здесь некоторые характеристики, которые разделяют устремления и достижения архитекторов 1800 года или, кажется, разделяют архитекторы более века спустя. Предпочтение простым геометрическим формам и гладким, незамысловатым поверхностям является общим для обоих, хотя более ранние люди стремились к эффекту сплошной массы, а более поздние, скорее, к выражению полого объема. Заявления о приверженности "функциональному"

подобны, хотя и столь же часто софистичны в одном случае, как и в другом. Предпочтительная изоляция зданий в пространстве столь же очевидна в вездесущих храмах начала девятнадцатого века, как и в возвышающихся плитах середины двадцатого. Монохромность и даже однообразие в использовании однородных материалов для облицовки стен и избегании деталей рельефа уравниваются в оба периода акцентом на прямое структурное выражение, будь то стойки и перемычки каменной колоннады или стальные или железобетонные элементы непрерывного каркаса пространства. Наконец, безличность и, возможно, что еще более примечательно, "интернациональность" самовыражения придали около 1800 года универсальное ощущение эпохи, а не колорита конкретных наций или регионов, как это было в последние сорок лет.

Полный прилив романтического классицизма начался поздно, поскольку его так долго сдерживали политические и экономические потрясения последних лет восемнадцатого века и начала девятнадцатого; он также продолжался допоздна, в некоторых областях даже после 1850 года. Но неудовлетворенность и бунт также начались рано; не является уникальным стилистическим парадоксом тот факт, что величайшими мастерами романтического классицизма часто были те, кто был наиболее готов исследовать альтернативные возможности живописного (см. Главу [6](#)). Таким образом, архитектурное творчество первой половины девятнадцатого века не может быть представлено с какой-либо ясностью в единой хронологической последовательности. Параллельные архитектурные события, даже строго современные работы одного и того же архитектора, должны располагаться на своих местах по крайней мере в двух разных последовательностях развития.

Строительное производство первых десятилетий века уже слишком легко разделяется по различным стилистическим рубрикам. Греческое возрождение, возрождение готики и т.д., имеют факт, что эти и другие "возрождения" были всего лишь аспектами либо доминирующего романтического классического течения, либо живописного противотока (см. Главы [1-5](#) и главу [6](#) соответственно). Только история растущей эксплуатации новых материалов, особенно железа и стекла, достигшая своего рода кульминации около 1850 года, лежала за пределами, хотя и не была полностью изолирована от сферы возрожденческих режимов (см. Главу [7](#)).

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1800-1850

ГЛАВА 1

РОМАНТИЧЕСКИЙ КЛАССИЦИЗМ ОКОЛО 1800 ГОДА

Несмотря на резкое сокращение производства в годы незадолго до и после 1800 года, между началом Французской революции и окончанием императорской карьеры Наполеона, во многих странах есть выдающиеся здания, представляющие собой прекрасные образцы романтического классицизма в его ранней зрелости; другие, как правило, более скромные по размерам, свидетельствуют о живучести Живописности в это время. Поскольку Англия и Америка были наименее непосредственно затронуты Французской революцией, как бы сильно они ни были втянуты в войны, ставшие ее последствиями, они произвели, так сказать, больше своей доли выполненной работы. Французские архитекторы до 1806 года в основном занимались проектированием памятников, которым никогда не суждено было быть возведенными, или приспособлением старых сооружений для нового использования.

Величайшим архитектором, активно практиковавшим в 1790-х годах, был сэр Джон Соун (1753-1837), с 1788 года архитектор Банка Англии. Карьера его учителя, младшего танцора, была в упадке; то, что, возможно, было его самым большим вкладом, он сделал добрую четверть века назад. Чем бы Соун ни был обязан Дэнсу, а он, очевидно, был многим ему обязан, Банк [английский](#) предлагал больше возможностей, чем когда-либо имел пожилой человек. Его интерьеры начала девяностых в the Bank полностью оставляют позади мир академического классицизма (Фото [3](#)). Его сохранившийся фасад Лотбери 1795 года постройки с примыкающим к нему "Уголком Тиволи" десятилетием позже — теперь измененный почти до неузнаваемости — и даже более того, разрушенный зал ожидания (Фото [4А](#)) показали, что его инновации в этот период ни в коем случае не ограничивались интерьерами.

Стиль Соана, хотя и был во многом созвучен общим идеалам романтического классицизма, в высшей степени личностен. Однако в Банке он не создавал *de novo*, а занимался поэтапной реконструкцией существующего комплекса зданий, а также соблюдал очень строгие технические требования. Таким образом, группировка офисов вокруг Ротонды, как и план самой Ротонды, восходит к работе, проделанной его предшественником сэром Робертом Тейлором (1714-1788) двадцатью годами ранее; в то время как особая потребность Банка в различных видах безопасности обусловила необходимость как предотвращения проемов снаружи, так и противопожарной конструктивной системы внутри. Архитектурное выражение, которое Соан придал своим сложным помещениям в офисах, спроектированных им в 1791 году и построенных в 1792-4 годах, обладало почти теми же абстрактными качествами, что и те, к которым старые мастера романтического классицизма, такие как Леду и Дэнс, уже стремились в предыдущие десятилетия (Фото [3](#)). Оригинальная обработка гладких оштукатуренных поверхностей легких сводов, сделанных из полых терракотовых горшков, где он заменил традиционную классическую планировку линейными штрихами, была столь же примечательна, как и откровенное раскрытие изящного чугунного каркаса его застекленных фонарей (см. Главу [7](#)). Эти интерьеры особенно пришлись по вкусу двадцатому веку, в то время как столбчатые кондитерские изделия Соана того периода обычно кажутся несколько помпезными и банальными.

Ротонда 1794-5 годов была более величественной и по сути более пиранезианской; таким образом, она разделяла международную тенденцию того периода к мании величия. Точно

так же современный фасад Лотбери, с его редкими акцентами из четко профилированных панелей и обширными непрерывными пространствами плоской рустовки, менее индивидуален для Соана и больше соответствует стилю, который был характерен для многих архитекторов романтической классики по всему западному миру. Оригинальный уголок Тиволи 1805 года, однако, был почти барочным по своей пластичности, с римским, а не греческим порядком и самым замечательным нагромождением плоских элементов, организованных в трех измерениях на горизонте, которое могло принадлежать только Соану.

С другой стороны, уменьшение рельефа и линейная стилизация составляющих элементов лоджии в Зале ожидания суда 1804 года, одинаково личные для Соана, проиллюстрировали тенденцию антибарокко свести к минимуму скульптурный аспект архитектуры (Фото [4А](#)). Акцент был сделан на плоскостях, а не на массах, и характер деталей был полностью обновлен, так же как и основные формулы классического дизайна, унаследованные Соаном. Это было еще более очевидно в Новых зданиях Банка - террасах домов, построенных в 1807 году, которые когда-то стояли через Принсес-стрит. За исключением парных ионических колонн на концах, традиционных классических форм удалось избежать почти так же полностью, как в банковских офисах предыдущего десятилетия, а гладкая плоскость оштукатуренной стены была нарушена только вырезанными линейными деталями.

Возможно, самый виртуозный пример этого характерно соанинского обращения до сих пор можно увидеть в воротах и сторожке загородного дома, который он построил в Тайрингеме в Бакингемшире в 1792-17 годах (Фото [6А](#)). Там простая масса определяется плоскими поверхностями, ограниченными ровными вырезанными линиями. Сам дом одновременно менее радикально новаторский и менее успешный; различные другие дома Soane этих десятилетий обладают большим характером.

Саммерсон утверждал, что Соун внедрил все свои важные инновации до 1800 года. Как бы то ни было, в конце первого десятилетия века в его работе не было серьезного перерыва, и его производство тогда заметно не увеличилось. Поэтому довольно произвольно прерывать рассказ о его архитектуре на этом этапе; но это необходимо сделать, если мы хотим должным образом подчеркнуть важность живописного противотока в те же годы, который пока не имел большого значения как аспект основных работ Соана. Однако его забота о разнообразных световых эффектах, хотя и не обязательно живописных технически, свидетельствовала о сильном романтизме; более несомненно живописным был его преувеличенный интерес к изломанным линиям горизонта.

В то время как работа Соуна в Банке продолжалась, в эти годы до и после 1800 года Джеймс Уайатт (1746-1813), способный создать в Доддингтон-Хаусе в 1798-1808 годах вполне традиционный образец романтического классицизма, строил в период между 1796 годом и своей смертью в 1813 году для великого романтика Уильяма Бекфорда крупнейшую из садовых фабрик "в готическом стиле", аббатство Фонтхилл в Уилтшире.^[14] Это была веха в развитии готического возрождения. В 1803 году С. П. Кокерелл (1754-1827), в остальном гораздо более последовательный классик, чем Уайатт, возводил для своего брата, индийского набоба сэра Чарльза Кокерелла, огромный особняк в Глостершире в индийском стиле. Дизайн Sezincote был основан на ранних эскизах, сделанных садовником-пейзажистом Хамфри Рептоном (1752-1818), а все его детали были заимствованы из рисунков Томаса Дэниелла (1749-1840), сделанных в Индии пятнадцатью годами ранее и опубликованных в *"Древностях Индии"* в 1800 году. "Индийское возрождение" (так это можно назвать) не имело большого успеха; в те годы только конюшни, построенные в 1805 году Уильямом Порденом (ок. 1755-1822) для Королевского павильона в Брайтоне, последовали примеру Сезинкоута.

Однако неоготика Фонтхилла, стиль, корни которого уходят во вторую четверть восемнадцатого века, проиллюстрирована множеством примеров Уайатта, Пордена и многих других. Однако никто, по-видимому, не преуспел так хорошо, как Бекфорд и Уайатт из Фонтхилла, в достижении 'Возвышенного' одним лишь измерением. Характерные готические загородные дома этого периода, вероятно, были тщательно продуманы в тюдоровском стиле, как "Эшридж" Уайатта, начатый в 1808 году, и "Итон-холл" Пордена 1803-12 годов, или с бургистскими замками, как "Хаварден" 1804-9 годов Томаса Канди I (1765-1825) и "Истнор" 1808-15 годов сэра Роберта Смирка (1781-1867). Последнее, более того, очень мало отличается от работы Адама Калзина 1777-90 годов.

Некоторые готические церкви тоже были построены в эти десятилетия, как и другие, начиная с 1750-х годов. Такой пример, как церковь Пордена в Экклстоне 1809-13 годов постройки, хотя и был более узнаваемо перпендикулярным, лишен хрупкого очарования более ранних "готических" церквей восемнадцатого века.

Виртуозом живописной манеры и, после Соуна, величайшей архитектурной фигурой Англии тех лет был Джон Нэш (1752-1835). Работая в партнерстве с Рептоном в течение нескольких лет на рубеже веков, он создал серию живописных домов, многие из них довольно маленькие, с различными средневековыми деталями: Килли Мун в Ирландии, построенный в 1803 году, выполнен в нормандском стиле; чаще всего это тюдор или, по крайней мере, тюдореска: например, его собственный замок Ист-Коуз на острове Уайт, строительство которого было начато в 1798 году, или Ласкомб в Девоншире, строительство которого началось в следующем году. Средневековая деталь, вероятно, была разработана французским эмигрантом Августом (Auguste) Чарльз Пугин (1762-1832), которого Нэш нанял в то время (см. Главу [6](#)). Однако эти дома примечательны скорее своими асимметричными силуэтами и свободными планировками, которые поощряла эта асимметрия, чем стилистической правдоподобностью деталей.

Прекраснее таких "замков" Кронкхилл, который Нэш построил в 1802 году в Атчаме, Салоп. Здесь все разнообразные формы более или менее итальянские, и все в целом, очевидно, было вдохновлено тканями на картинах Клода и Пуссен — буквально примером 'живописной' архитектуры. Однако на самом деле более характерной для Живописности этого времени является деревушка у замка Блез. Там Нэш повторил в 1811 году различные типы коттеджей, которые он уже использовал по отдельности в других местах, расположив их неправильной группой (Фото [50А](#)).

Стиль деревенского коттеджа, как и многие другие аспекты живописности в архитектуре, берет свое начало в тканях, предназначенных для украшения садов восемнадцатого века. Но к настоящему времени этот способ приобрел значительный престиж благодаря трудам главных теоретиков живописного, ^[19] Ричард Пейн Найт (1750-1824) и Юведейл Прайс (1747-1829). Их поддержка также способствовала росту престижа асимметричного особняка с зубчатыми стенами и итальянской виллы; действительно, собственный замок Пейн Найт Даунтон в Шропшире 1774-178 годов постройки является одновременно зубчатым и итальянским. Появление нескольких красиво иллюстрированных книг о коттеджах ^[20] в девяностых годах предоставило множество моделей для подражания, и с начала нового века коттеджный режим был хорошо зарекомендован для сторожек у ворот, молочных ферм и всевозможных других второстепенных построек за городом.

Что касается более крупных зданий, то теперь в общих рамках романтического классицизма начало формироваться определенное греческое возрождение. Все больше молодых архитекторов посещали Грецию, и для тех, кто не смог, еще два тома "*Древностей Афин*" Стюарта и Реветта, вышедшие в 1787 и 1794 годах, и параллельный "*Ионических древностей*", который начал выходить в 1769 году, предоставили гораздо больше моделей

для подражания, чем было доступно ранее. Греческий дорический ордер впервые был введен в Англии самим Стюартом в 1758 году в храме Хагли-Парк, как упоминалось ранее; чуть позже, в 1763 году, он использовал греческий ионический ордер в Личфилд-Хаусе, который до сих пор стоит на Сент-Джеймс-сквер, 15 в Лондоне. С девяностых годов греческие ордена были довольно широко распространены, что прекрасно иллюстрирует такая великолепная группа, как здания Честерского замка 1793-1820 годов работы Томаса Харрисона (1744-1829). Однако обращение с ними пока было не очень археологическим.

Саммерсон считает, что атака, предпринятая знатоком Томасом Хоупом (1770?-1831) в 1804 году на проекты Уайатта для Даунинг-колледжа в Кембридже, помогла установить более жесткий стандарт корректности. Как бы то ни было, выигранный и частично выполненный проект 1806-11 годов для этого колледжа Уильяма Уилкинса (1778-1839) хорошо иллюстрирует новые идеалы. Уилкинс провел свои собственные исследования греческих оригиналов на Сицилии и Юге Италии и в это самое время (1807) публиковал их в *"Древностях Великой Греции"*. Унаследованные концепции архитектуры средневекового колледжа, в значительной степени сохранявшиеся на протяжении более раннего георгианского периода, были практически забыты в Даунинге. Группа была разбита на отдельно стоящие блоки, каждый из которых настолько походил на храм, насколько это было возможно, и повторяющиеся ионические портики были почти единственными архитектурными особенностями. Здесь не было ни соанской оригинальности, ни живописной эклектики; возможно, к сожалению, однако, это обеспечило кодифицированный греческий стиль, который почти каждый мог применить из справочников греческих орденов.

Уилкинс также был ответственен за первую [английскую](#) Британский пример гигантского колоннообразного памятника, Столба Нельсона 1808-9 годов в Дублине. Эта 134-футовая греко-дорическая колонна на Саквилл-стрит (ныне О'Коннелл), строительством которой руководил Фрэнсис Джонстон (1760-1829), положила начало излюбленной теме того периода, которую обычно, и не без оснований, связывают с Наполеоном (см. Главу [3](#)).

Лондонский театр "Ковент-Гарден" был перестроен в 1808-9 годах Смирком. Этот ученик Соуна, как и Уилкинс, собственными глазами видел древнегреческие постройки и в целом стремился очень точно им подражать. Его театр был несколько менее корректным, чем Кембриджский колледж, но, несмотря на построенные им замки, именно Смирк, а не Уилкинс, пронес греческий стиль в его наиболее жесткой форме еще на четыре десятилетия (см. Главу [4](#)). Уилкинс, однако, в Грейндж-парке в Хэмпшире в 1809 году показал, как это сделал К.-Э. де Бомон (1757-1811) в загородном доме под названием 'Храм Тишины' незадолго до революции во Франции, как помещения большого особняка могут быть втиснуты в форму храма (по общему признанию, с некоторым насилием над последним). Грейндж-Парк предоставил раннюю парадигму греческого домашнего уклада, которому суждено было стать необычайно популярным на окраинах западного мира в Америке, Швеции и России, но очень редко применявшимся в более развитых регионах (см. Главу [5](#)). Дом был значительно изменен в результате более поздних пристроек в 1823-5 годах С. П. Кокереллом и в 1852 году его сыном К. Р. Кокереллом (1788-1863).

Греческий дизайн постепенно проникал в мир строителей. Относительно ограниченное городское жилищное строительство за два десятилетия до Ватерлоо сохраняло близкое сходство с 1780-ми годами. Рассел-сквер в Лондоне, застроенная Джеймсом Бертоном (1761-1837) в первом десятилетии нового века, ничем особенным не отличается от Бедфорд-сквер двадцатью годами ранее — вероятно, Томасом Левертоном (1743-1824), — за исключением того, что фасады более гладкие и простые. Но еще большей чистоты отделки можно было добиться, и получалось все чаще, покрывая дома с террасами — как, впрочем, и

большинство загородных вилл того времени — штукатуркой. В этом отношении работа какого-то неизвестного дизайнера на Юстон-сквер в Лондоне, которая была построена одновременно с Рассел-сквер, может удачно контрастировать с работой Бертона (которая в любом случае была сильно испорчена появлением около 1880 года терракотовых дверей и оконных наличников).

В промышленном строительстве, таком как склады Уильяма Джессопа в Вест-Индских доках, строительство которых началось в 1799 году, и склады Д. А. Александра (1768-1846) в лондонских доках, начатые в 1802 году, великолепие и простота, характерные для романтического классицизма, проявляются в лучшем виде.^[22] Эти склады также свидетельствуют о важности коммерческого строительства в мире, все больше озабоченном бизнесом (см. Главу [14](#)).

В годы Войны за независимость США 1776-83 годов, когда во Франции и Англии зрел романтический классицизм, североамериканцы не были полностью отрезаны от Старого Света. Мало того, что многие прежние культурные связи остались неразорванными — в то время как произошла удивительная обратная эмиграция хороших художников из Нового Света в Старый, — но были установлены новые культурные связи с французским союзником, которые были поддержаны и усилены несколькими способными эмигрантами, прибывшими в 1790-х годах. Томас Джефферсон (1743-1826), до сих пор такой же убежденный палладианец, как и любой английский землевладелец середины восемнадцатого века, несомненно, находился под влиянием своего друга Клериссо, когда он основал свой Капитолий штата Вирджиния^[23] 1785-96 годов в Ричмонде, очень похожий на наиболее хорошо сохранившееся древнеримское сооружение, которое он видел во Франции, Maison Carrée в Ниме, хотя вместо портика он использовал ионический из коринфского ордена. В этом первом крупном общественном памятнике, возведенном в новой республике, решительная цель Джефферсона - втиснуть все требования довольно сложного современного здания в жесткие рамки римского храма - была больше созвучна абсолютизму французов того периода, чем довольно свободным формальным идеалам англичан.

Джефферсон не смог навязать столь строгий классицизм новой федеральной столице Вашингтону с самого начала, несмотря на усилия различных французских и британских инженеров, архитекторов и любителей, которые участвовали в конкурсах 1792 года на строительство Дома президента (Белого дома) и Капитолия и которые работали над последним в течение первого десятилетия его строительства. Белый дом^[24] по проекту ирландского архитектора Джеймса Хобана (ок. 1762-1831) все еще был в англо-палладианской манере XVIII века, а собственный проект Джефферсона был основан на Вилле Палладио "Ротонда". Ни английскому любителю Уильяму Торнтону (1759-1828) и его профессиональному ассистенту, который также был англичанином, Джорджу Хэдфилду (ок. 1764-1826), ни их французскому коллеге Э.-С. Халле не удалось придать Капитолию^[25] современный характер (Фото [82А](#)). Тем не менее, именно эти крупные здания по-прежнему занимают две центральные точки плана города Вашингтона,^[26] который был подготовлен французским инженером П.-К. Л'Энфаном (1754-1825) перед его увольнением с государственной службы в 1792 году.

Это был Бенджамин Х. Латроб (1764-1820), архитектор английского происхождения с немецким и английским образованием, который, наконец, незадолго до 1800 года привез в Америку, а вскоре и в Вашингтон, высочайшие профессиональные стандарты того времени и полную программу романтической классики. Действительно, ему почти удалось сделать романтический классицизм официальным стилем в Соединенных Штатах на все времена; по крайней мере, таковым он оставался вплоть до Гражданской войны шестидесятых годов, а более позднее возрождение общественной архитектуры в Вашингтоне продолжалось с

1900-х по 1930-е годы (см. Главу [24](#)). Ученик С. П. Кокерелла, Латроб эмигрировал в 1796 году и вскоре помогал Джефферсону в окончательном завершении строительства Капитолия штата Вирджиния, а также занимался строительством каналов в качестве инженера. Неудивительно, что первое важное американское здание Латроба, Банк Пенсильвании, построенный в 1798 году, также был ионическим храмом, но в стиле, который стремился быть греческим. Этот Филадельфийский банк включал в себя большой центральный зал, чей блюдцевидный купол, видимый снаружи, делал его более сложной архитектурной композицией, чем Ричмондский капитолий. Плоский фонарь, венчающий купол, напоминает те, что висят над офисами Соуна в Банке Англии, и, возможно, является их производным от них. Характерно, что Латроб в это же самое время строил загородный дом в Седжли за пределами Филадельфии, отделанный в 'готическом стиле'. К 1803 году он взял на себя руководство строительством Капитолия, номинально подчиняясь Торнтону, с которым у него были постоянные ссоры. Большинство ранних интерьеров там принадлежали ему, особенно те, что в южном крыле, - прекрасные образцы романтического классицизма с французским и английским подтекстом; более того, он все еще отвечал за их восстановление после сожжения Капитолия в 1814 году вплоть до своей вынужденной отставки в 1817 году.

В 1805 году Латроб представил альтернативные проекты католического собора в Балтиморе. Готический дизайн - один из лучших проектов 'Возвышенной' или 'высокоромантической' стадии возрождения готики; однако его огромные голые стены, тщательно упорядоченная геометрия и сухие детали также созвучны некоторым основным идеалам романтического классицизма. Классический дизайн, который был предпочтен и в конечном итоге построен, возможно, менее оригинален; но, по крайней мере, внутренне это один из лучших церковных памятников романтического классицизма, сочетающий в себе план, напоминающий пантеон, с сегментарными сводами несколько соанского характера (Фото [5](#)). Строительство собора было в основном завершено к 1818 году. Портик, хотя и был задуман изначально, был пристроен только в 1863 году, но нынешние луковичные окончания западных башен выполнены не по проекту Латроба.

Неподалеку в Балтиморе Унитарианская церковь 1807 года постройки принадлежит французцу Максимилиану Годфруа (ок. 1760-1833),^[27] который также был ответственен за первое неоготическое церковное сооружение любого значения в Северной Америке, часовню семинарии Святой Марии там, также 1807 года. Унитарианская церковь - это памятник, который вполне мог бы воздвигнуться в Париже 1790-х годов, если бы французские деисты увлекались строительством церквей. Тройная арка в простом оштукатуренном фасаде под фронтоном заимствована прямо из *барьерных сооружений* Леду; интерьер, неудачно реконструированный в 1916 году, изначально представлял собой купол на подвесах чистейшего геометрического порядка. Точно так же памятник битве Годфруа 1814 года, также расположенный в Балтиморе, с египетским основанием, вполне мог быть установлен в Париже в честь какого-нибудь генерала, видного участника кампании Наполеона на Ниле.^[28] Другой француз, Ж.-Ж. Раме (1764-1842), активный со времен революции в Гамбурге и Дании, также ненадолго приехал в Америку. В 1813 году он заложил Юнион-колледж^[29] в Скенектади, штат Нью-Йорк, по довольно ледольцианскому плану и начал его строительство еще до того, как вернулся в Европу. Его полукруг зданий все еще венчает холм — хотя оригинальными являются только два — и Раме здесь положил начало традиции университетской архитектуры, столь же далекой от архитектуры более ранних американских колледжей с их отдельно стоящими зданиями, расположенными вокруг "кампуса", как Даунинг Уилкинса в Кембридже - от более ранних английских колледжей.

Французы в конце концов ушли, не оставив наследственной линии; но у Латроуба был ученик, первый американец, получивший профессиональную подготовку в этой области и, как и Латроуб, почти такой же инженер, как архитектор. К 1808 году Роберт Миллс (1781-1855) руководил для Латроуба новым банком Филадельфии, готическим (или, по крайней мере, "готичным"), где его предыдущий банк Пенсильвании был греческим, а также самостоятельно строил баптистскую церковь на Сэнсом-стрит, компетентное, но не выдающееся произведение романтического классицизма. В том же году другой ученик Латроуба, Уильям Стрикленд (1788-1854), спроектировал для Филадельфии Готический масонский зал; он был построен в 1809-11 годах, а позже перестроен, но по первоначальному проекту, после пожара 1819-20 годов.

Гораздо более успешными, чем любой из них, хотя сейчас их затмевает одержимый манией величия классицизм Филадельфийского художественного музея двадцатого века работы Горация Трамбауэра и других на холме выше, являются гидротехнические сооружения, начатые в 1811 году на берегах реки Шайлкилл. Вероятно, но не наверняка, они принадлежат Миллсу, а не инженеру Фредерику Граффу, чье имя подписано под чертежами. Эти очень утилитарные сооружения наиболее характерны для зарождения романтического классицизма в Америке, где Латроб, Миллс, а также Стрикленд были как инженерами, так и архитекторами. Более того, очевидно, что инженерные соображения часто влияли на их подход к архитектуре, точно так же, как архитектурные соображения придавали визуальное своеобразие большей части их инженерных разработок. Таким образом, их можно сравнить с такими инженерами, как Телфорд и Ренни в Англии, а также с английскими архитекторами своего времени.

В этот так называемый "федеральный" период, когда романтический классицизм сосредоточился в среднеатлантических штатах благодаря Латробу, Годфруа, Миллсу и Стрикленду, ведущий архитектор за пределами этой области, бостонец Чарльз Булфинч (1763-1844), пришел к романтическому классицизму поздно. Его великий общественный памятник 1790-х годов, здание штата Массачусетс в Бостоне, первоначально было спроектировано еще в 1787-8 годах, и даже в том виде, в каком оно было выполнено в 1795-8 годах, оно в основном заимствовано из Сомерсет-хауса в Лондоне сэра Уильяма Чемберса (1726-96) и в одном интерьере от Уайатта. Его здание суда в Бостоне, построенное в 1810 году, впервые продемонстрировало изменения в его стиле, особенно в его гладких тесаных стенах из холодного серого гранита. Это был местный материал, которому суждено с этого времени придать особое очарование основным романтическо-классическим зданиям Бостона (см. Главу 5).

Французы, приехавшие в Америку в конце восемнадцатого века или в начале 1800-х (и вскоре снова уехавшие), вряд ли могли импортировать французскую архитектуру тех десятилетий; с одной стороны, все они получили образование до революции, от которой большинство из них бежало; с другой стороны — и, что более важно, — у них почти не было более поздней архитектуры, которую они могли бы отразить. Между 1789 и 1806 годами французское строительство остановилось. Архитекторы были в основном заняты, если вообще занимались, оформлением различных революционных праздников и размещением новых политических агентств в старых зданиях.

Особого упоминания заслуживает один важный пример приспособления старой конструкции к новому назначению. В 1795-7 годах Ж.-П. де Жизор (1755-1828), Э.-К. Леконт (1762-1818) и брат первого А.-Ж.-Б.-Г. де Жизор (1762-1835) построили в старом Бурбонском дворце Зал центов, законодательную палату Первой республики. Этот гемицикл, по крайней мере, во многом перестроенный Жоли в 1828-1833 годах, до сих пор служит Палатой депутатов Четвертой республики. Такое помещение, столь отличное по плану от

расположения часовни колледжа в британской палате общин с обращенными друг к другу скамьями для правительства и оппозиции, имеет характерную романтическо-классическую форму, но, к сожалению, эта форма оказалась способствующей неопределенному затенению множества партий справа налево. Британской модели, пригодной только для двухпартийного правления, редко подражали; французской модели подражали довольно часто, начиная с Палаты представителей Латруба в Вашингтонском капитолии. Оставляя в стороне очевидный политический эффект плана — не столь заметный в Вашингтоне, как где бы то ни было, — палата Жизора, по-видимому, была респектабельной, если не сказать особо выдающейся. Покрытые сегментарным полукуполом и бочкообразным сводом, освещенные сверху, гладкие, хотя и довольно богато украшенные поверхности стен и сводов подчеркивали интересную геометрическую форму внутреннего пространства. Прототипом послужил лекционный зал Медицинской школы в Париже, построенный в 1769-1776 годах Жаком Гондуаном (1737-1818), один из самых передовых интерьеров своего времени.

В Париже 1790-х и начале 1800-х годов было несколько частных зданий, прежде чем общественное здание в конечном итоге возродилось по указу Наполеона. Типичной и частично сохранившейся является улица Колонн, скорее всего, работы Н.-А.-Ж. Вестье (1765-1816), хотя иногда ее приписывают Пойе, который, возможно, имел некоторый урбанистический контроль. Здесь есть открытая аркада в основании, опирающаяся на греческие дорические колонны, здесь очень скромного масштаба, и холодные плоские стены наверху, почти без каких-либо деталей. Эта парижская улица, как и улицы с аркадами средневековой и ренессансной Италии, вполне могла послужить прототипом для первого и величайшего урбанистического проекта Наполеона, работы его любимых архитекторов Шарля Персье (1764-1838) и П.-Ф.-Л. Фонтена (1762-1853). С момента приобретения Мальмезона в 1799 году он заставлял их заниматься реконструкцией интерьеров своих сменявших друг друга резиденций в качестве первого консула и императора, но редко давал им для возведения новые здания. Эта обширная схема планировки включает улицу Кастильоне, идущую на юг от Вандомской площади, улицу Пирамид и площадь Риволи, выходящую на сады Тюильри. Эта последняя улица в конце концов была расширена на восток значительно дальше Лувра Наполеоном III. Открытие улицы Кастильоне было заказано в 1801 году; строительство началось в следующем году, а выполнение остальных работ продолжалось с длительными перерывами более полувека.

Фасады Персье и Фонтена характерны для романтического классицизма своей холодностью деталей и бесконечным повторением одной и той же формулы; но их итальянизм, каким бы тонким и сухим он ни был, напоминает таблички в *Мезонах и римском дворце модерн*, которые два архитектора опубликовали в 1798 году, еще до того, как их профессиональная звезда поднялась очень высоко (Фото [6в](#)). Как и у Нэша Кронкхилла, хотя и в совершенно ином и даже противоположном духе, эта схема предвещает международное возрождение эпохи Возрождения второй четверти века. Очень эффектные высокие изогнутые крыши, полностью закрывающие "оболочку", разрешенную строительным кодексом Парижа, были добавлены в 1855 году; первоначально были предусмотрены более традиционные двухскатные мансарды.

Но стиль ампира, особенно разработанный Персье и Фонтеном на службе императору, был в первую очередь модным стилем оформления интерьеров и нашел, пожалуй, свое наиболее характерное выражение в мебели, обычно из темного красного дерева с большим количеством витиеватых украшений, напоминающих золотую вышивку на униформе. Такие плоские декоративные элементы также встречаются на наружных поверхностях, причем не только во Франции, но и везде, куда проникло влияние Наполеона. Действительно, в мебели и дизайне интерьера, как правило, нефранцузские работы часто отличаются высочайшим

качеством, особенно когда выполняются для таких клиентов, как сестра Наполеона Каролина Мурат в Неаполе.

Однако характер французского лидерства в искусстве изменился с 1780-х годов. Архитекторы на закате *старого режима* были поистине революционерами в своих эстетических и социальных идеалах. Проектировщики Наполеона, почти как гитлеровцы, Муссолини и Сталин в нашем веке, были льстецами и временщиками. Подражание их творчеству за границей было в основном вопросом следования широко разрекламированной моде; однако творческое французское влияние все еще исходило от людей старшего поколения, ныне столь широко забытых на родине. Таким образом, именно в этот момент проекты Леду стали общедоступными благодаря его книге, опубликованной в 1804 году и посвященной тогдашнему российскому союзнику Наполеона Александру I.

Обширная строительная деятельность в Париже под эгидой Наполеона началась только в 1806 году, но как только она началась, последовал поток проектов, сознательно повторяющих архитектурные кампании Людовика XIV. Также ожидалось, что эта деятельность поглотит безработицу в строительных отраслях. Но Наполеон, как и более поздние диктаторы, инициировавшие масштабные строительные проекты, на самом деле откусил гораздо больше, чем мог проглотить. Однако ему повезло больше, чем Муссолини и Гитлеру, в том, что режимы, сменившие его в течение десятилетий между Первой империей и Второй, на удивление охотно довели его незаконченные памятники до конца. Еще позже его племянник Наполеон III подражал ему в еще более согласованной программе урбанизма и монументального строительства, осуществлявшейся в течение почти двух десятилетий в совершенно ином стиле — фактически в нескольких (см. Главу [8](#)).

Колонна Великой армии, заменившая статую Людовика XV в центре Вандомской площади, является поистине символическим памятником своей эпохи — первым сооружением, спроектированным из множества гигантских колонн, которые появятся по всему западному миру от Балтимора до Петербурга в течение следующей четверти века. Уже упоминалась колонна Нельсона Уилкинса в Дублине, фактически завершенная до парижского примера. Колонна в Париже, однако, выполнена в траянском стиле, а не в греческом, и была полностью выполнена из бронзы трофейных орудий. Это хорошо отражает имперскую римскую манию величия, уже очевидную во многих проектируемых памятниках 1790-х годов. Гондуан, его архитектор, с которым был связан Ж.-Б. Лепер (1761-1844), обеспечивает реальную связь с прошлым, поскольку его уже упомянутая Медицинская школа была одним из первых крупных зданий, в котором романтические классические идеалы были перенесены за пределы переходной стадии Пантеона Суффло.

Еще до того, как в 1810 году была закончена Вандомская колонна, Персье и Фонтен завершили строительство памятника меньшего размера и несколько менее типичного, но в равной степени римского стиля, а также первого в значительной линейке. Арк-дю-карусель из 1806-8—раз в ворота Тюильри от площади карусели, теперь, к несчастью, плавающие в неограниченном пространстве много изысканностью и, при использовании цветного мрамора, многоцветности из архитекторов современной дворцовых интерьеров. Действительно, богатство деталей гораздо менее характерно для стиля ампир в архитектуре, чем их фасады поблизости на улице Риволи (фото [6в](#)); Арка Карусель, должно быть, послужила довольно вычурным пьедесталом для великолепных греческих лошадей, украденных из собора Святого Марка в Венеции, которые первоначально были установлены на ней.

Гораздо более убедительным символом имперских устремлений является огромная Триумфальная арка Этуаль, которая сегодня простирается по всей длине Елисейских полей и превосходит свою собратью арку даже на таком большом расстоянии (Фото [7](#)). Ж.-А.

Раймон (1742-1811), ученик Леруа, первым получил заказ; но с ним был связан Ж.-Ф.-Т. Шалгрин (1739-1811), мастер младшего Жизора, который вскоре взял верх и ввел свой собственный стиль. дизайн. Чалгрин, как и Гондуан, был архитектором, уже хорошо зарекомендовавшим себя при *старом режиме*. Его главным нововведением стало повторное внедрение плана базилики ^{из} в Сен-Филипп-дю-Руль в Париже в 1760-х годах, отныне это одна из любимых моделей романтических классических церквей во Франции и других странах Континента. Как и многие памятники того более раннего периода, созданные современниками Шалгрин, его Этуаль обращается не столько к римской античности, сколько к некоторым аспектам архитектуры Людовика XIV. Даже с его манией величия можно сравниться, по крайней мере, относительно, в Порт Сен-Дени в Париже, построенном в 1680-х годах Франсуа Блонделем, и он почти линия в линию повторяет квадратные пропорции этого шедевра. Арка медленно доводилась до завершения после смерти Чалгрин, сначала его учеником Л. Густом с 1811 по 1813 год и с 1823 по 1830 год; затем помощником Густа Ж.-Н. Гюйо (1780-1840) по рекомендации комиссии, в которую входили Франсуа Дебре (1777-1850), Фонтен и младший Жизор; и, наконец, с 1832 по 1837 год Г.-А. Блуэ (1795-1853). Своим несомненным характером девятнадцатого века он обязан отчасти четкому, твердому качеству своих фасадов и антаблементов, а отчасти великолепным романтическим фигурным рельефам, выполненным в 1833 году Руде, Этексом и Корто. Они занимают место на опорах более традиционных обелисков, увешанных трофеями, на арке Блонделя семнадцатого века. Определенное постимперское качество проистекает из пластической сложности мансарды Блуэ; но в целом Этуаль, пусть и менее оригинальная и менее влиятельная, чем Сен-Филипп-дю-Руль, является шедевром Шалгрин и лучшим памятником Наполеону.

На площади Согласия, спроектированной А.-Ж. Габриэлем (1692-1782) в конце эпохи барокко, даже спустя полвека и более по-прежнему не хватало подходящих памятников, завершающих поперечную ось. Строительство большой церкви в начале Королевской улицы, чтобы закрыть вид между двумя колоннадами Габриэля на северной стороне площади, прекратилось задолго до революции; на другом берегу реки гораздо более ранний Бурбонский дворец, расположенный под углом, выглядел еще более неуклюжим, чем раньше, теперь, когда над ним возвышалась крыша Зала Сен-Центов. Поскольку для улучшения этого южного терминала требовался только высокий маскирующий фасад, расположенный под прямым углом к оси, это было сделано быстро. Пойет в 1806-8 годах использовал наиболее очевидное романтическое классическое решение такой проблемы - высокую глухую стену с десятиколонным портиком храма в центре. Результатом, безусловно, является урбанистический успех, хотя и без какого-либо особого внутреннего интереса; возвышение портика над высоким рядом ступеней обеспечило, например, его видимость с площади через мост. Форма фронтона была немного изменена, и в 1837-41 годах была добавлена скульптура работы Корто.

В 1761 году Пьер Контан д'Иври (1698-1777) и, после его смерти, Ж.-М. Кутюр (1732-99) последовательно разрабатывали проекты церкви, посвященной Магдалине, в начале Королевской улицы, причем последний уже предлагал окружить ее классическим перистилем. Это сооружение, которое тогда еще только начиналось, теперь, по решению Наполеона, должно быть не церковью, а Храмом Глоар - он отменил свое решение в 1813 году после битвы при Лейпциге и потери Испании. Для такого храма он, по понятным причинам, предпочел на конкурсе, проведенном в 1806 году, не первый и не второй премьерный проект, оба по характеру напоминающие церковь, а проект Пьера Виньона (1763-1828), который предлагал возвести огромный коринфский храм на высоком римском подиуме. Внутри ряд квадратных отсеков, покрытых куполами на маятниках, поддерживаемых гигантскими коринфскими колоннами, представлял собой структурное

решение, технически византийское, но такое же имперско-римское по масштабам и деталям, как и снаружи.

Строительство Мадлен, начатое в 1807 году, тянулось бесконечно. Ж.-Ж.-М. Юве (1783-1852) сменил Виньона на посту архитектора в 1828 году, и, как и Этуаль, здание было окончательно завершено только при Луи Филиппе в 1845 году. В интерьере царит несколько траурная торжественность, более характерная для постнаполеоновских режимов, чем для периода их зарождения. Довольно очевидная храмовая форма экстерьера компенсируется превосходным расположением, действительно грандиозным масштабом и богатой скульптурой на фронте работы Лемэра. Как и арка Шалгрена, "Мадлен" Виньона с тех пор продолжает служить важным монументальным связующим звеном в урбанизме Парижа.

Также предложенной в 1806 году, но не начатой до 1808 года, была Биржа А.-Т. Броньяра (1739-1813), другого архитектора, который, подобно Гондуэну и Чалгрину, оставил свой след задолго до революции (фото [8в](#)). Биржа, также являющаяся отдельно стоящей периптеральной структурой, как и Мадлен, несколько пострадала от расширения в 1902-3 годах Ж.-Б.-Ф. Кэвелом (ок. 1844-1905) и Х.-Т.-Э. Эташем (1861-?). Изначально почти квадратная и без каких-либо декораций, а также расположенная гораздо ближе к земле, она, должно быть, всегда отличалась монументальностью Мадлен. Но интерьер с его рядами аркад, заимствованный почти так же непосредственно от памятника Людовику XIV — в данном случае от дворца инвалидов Либерала Брюана, — как арка Шалгрена была заимствована у арки Блонделя, очень характерен для повторяющейся композиции, обычно предпочитаемой романтическим классицизмом. Л.-Х. Лебас (1782-1867) с самого начала был связан с пожилым Броньяром, а после смерти Броньяра здание было закончено в 1815 году Э.-Э. де Лабарром (1764-1833). Лабарр отвечал также за строительство колонны Великой армии в Булони; это было предложено в 1804 году и начато в 1810 году, но, как и многие памятники эпохи Наполеона, не было закончено до тех пор, пока Луи Филипп снова не приступил к ее строительству в 1833 году. Окончательно он был завершён маркизой в 1844 году.

В 1799 году пожар вызвал необходимость перестроить Театр Одеон; но первоначальный проект М.-Ж. Пейра (1730-88) и Шарля де Вайи (1729-98), построенный в 1779 году, был повторен в 1807 году с небольшими изменениями, как и в 1819 году, когда он был снова отстроен после очередного пожара. Это служит прекрасным доказательством преемственности романтического классического стиля во Франции до и после революции (см. Главу [3](#)).

Наполеон имел в виду возведение различных менее монументальных и более утилитарных сооружений, чем Биржа и Одеон; некоторые из них были начаты, а одно или два даже закончены до того, как Империи пришел конец. За одной из секций фасадов на улице Риволи в 1810 году было построено огромное и довольно унылое Главное почтовое отделение, которое в конечном итоге было достроено для использования в качестве министерства финансов при Карле X в 1827 году. Другое министерство (иностраннх дел) на набережной Орсе было спроектировано в 1810 году Ж.-К. Боннаром (1765-1818) и даже начато в 1814 году; в конечном итоге это было доведено до завершения учеником Боннара Жаком Лакорне (1779-1856) в 1821-35 годах. Благодаря богатому расположению колонн и арок фасад Боннара имел вид почти высокого Ренессанса, по крайней мере, так могло показаться из сохранившихся видов давным-давно разрушенного сооружения.

Рынок Сен-Мартен 1811-16 годов работы А.-М. Пейра (1770-1843), Рынок Кармес 1813 года работы А.-Л.-Т. Водуае (1756-1846) и рынок Сен-Жермен 1816-25 годов работы Ж.-Б. Блонделя (1764-1825) с их декоративным освещением и открытыми деревянными

крышами типичны для более практичной стороны романтического классицизма.^[31] Простой каменный словарь этих парижских рынков, такой прямой и без претензий на античность, считался итальянским (см. Главу 2).

Шквал наполеоновского строительства едва достиг провинций, как его короткий путь был завершён. Можно упомянуть театр в Дижоне, строительство которого было начато примерно в 1805 году Жаком Селерье (1742-1814); но такие простые квадратные блоки с фронтальными портиками могли быть построены и были построены почти в той же форме тридцатью годами ранее — например, театр Леду в Безансоне 1775-1784 годов. В Понтиви в Бретани, тогда называвшемся Наполеонвиллем, младшие Жизоры построили префектуру в 1809 году, а два года спустя - Дворец правосудия с пристроенными к нему тюрьмами. Довольно унылая церковь Сен-Винсент в Маконе, повторяющая модель, которая была новой в Сен-Филипп-дю-Руль сорока годами ранее, также была возведена им в 1810 году. Пара передних башен была новинкой, предложенной более ранним проектом Lebas.

Весьма характерно для этого периода, что Матюрен Круси (1749-1826) был настолько готов (как и французы с тех пор) нанимать пожилых архитекторов и настолько довольствуется стилистическими новшествами дореволюционного периода, что в 1808-12 годах перестроил театр в Нанте — очень похожий на театр в Дижоне - точно в том же виде, в каком он был первоначально спроектирован им в 1784-188 годах; в 1809-12 годах он также закончил там Биржу и Торговый трибунал, которые он начал в 1791 году, сразу после начала революции, без изменений в первоначальном проекте. Обстановка его театра на площади Граслен, образованная непрерывными рядами пятиэтажных домов, предположительно современна; несмотря на довольно высокие крыши, фасады отличаются четкостью и гладкостью. Рустованные арки нижних этажей могли бы с большой вероятностью датироваться 1780-ми годами, но довольно тонкие и геометрически детализированные железные балконные перила скорее указывают на первое или второе десятилетие нового века, когда театр был перестроен.

Если имперские усилия во Франции едва ли распространялись за пределы Парижа, за исключением внутренних изменений, которые Персье и Фонтен осуществили в королевских замках в Версале, Компьене, Сен-Клу и Фонтенбло — главных образцах декора в стиле ампира, но не архитектуры, — император и его выдвиженцы оставили свой след в большинстве крупных городов континентальной Европы. Палаццо Сербеллони на Корсо Венеция, где Наполеон останавливался в Милане, было построено Симоне Кантони (1736-1818) в 1794 году. Подобно французской работе 1780-х годов, она, вероятно, произвела бы впечатление на императора как все еще вполне современная. В 1806 году он приказал построить в Милане Форум Бонапарта по проекту Джаннантиони Антолини (1754-1842) и возвести традиционную римскую триумфальную арку работы Луиджи Каньолы (1762-1832?), которая была окончательно завершена в 1838 году.

В Риме застройка площади Пьяцца дель Пополо, как и Форума Бонапарта, являющегося скорее произведением урбанизма, чем архитектуры, была основана Джузеппе Валадье (1762-1859), итальянцем, несмотря на свое французское имя и происхождение, по проекту, который он разработал еще в 1794 году. Этот проект был изменен им при Империи, чтобы включить "исправления" младшего Жизора и Л.-М. Берто (1771?-1823). Реализация проекта фактически началась только в 1813 году, после возвращения папы Пия VII из наполеоновского плена; Валадье довел его до окончательного завершения в 1831 году. Работы Валадье в римской церкви, такие как его новый фасад Сан-Панталеоне 1806 года, недалеко от современного Корсо Витторио Эмануэле, в основном слишком скучны, чтобы упоминать о них; его домашние работы были несколько более интересными, но с небольшим личным или даже итальянским колоритом.

В Неаполе Леконт, работавший с двумя Жизорами в Зале Сенкенсов в Париже, реконструировал оперный театр Сан—Карло в 1809 году для Мюрата - однако в 1810-12 годах он был реконструирован, а в 1816-17 годах перестроен заново (см. Главу [3](#)). Совместно с Антонио де Симоне Леконт также оформлял комнаты в Бурбонском дворце в Казерте,^[22] первоначально построенный Ванвितелли в 1752-74 годах для этого шурина Наполеона. Но самыми прекрасными в стиле ампир в этом районе были Сала ди Марте и Сала ди Астрейя, которые де Симоне, работая в одиночку, начал украшать чуть раньше, в 1807 году, для брата Наполеона Жозефа Бонапарта (Фото [25](#)). Как и во многих архитектурных проектах короткого периода существования империи, завершить работу было поручено вернувшемуся законному суверену, в данном случае Фердинанду I Обеих Сицилий. В отличие от большей части работ Персье и Фонтена во французских дворцах, эти комнаты в Казерте представляют собой архитектуру интерьера, а не просто отделку интерьера, и по своим масштабам и роскошным материалам полностью соответствуют великолепным помещениям, созданным почти полвека назад Ванвителли, которые они занимают. Это тем более примечательно, что де Симон на самом деле был декоратором, а не архитектором.

Наполеоновская реконструкция площади Сан-Марко в Венеции не требует особых комментариев. Церковь Сан-Зиминьян Сансовино в конце была снесена в 1807 году и заменена сооружением Г. М. Солиса (1745-1823), более созвучным Прокурации пятнадцатого и шестнадцатого веков работы Буона и Скамоцци по бокам. Исправление Солиса наконец завершило, и вполне достойно, этот самый великолепный образец урбанизма в том виде, в каком мы его сейчас знаем. Венецианский оперный театр "Ла Фениче" был перестроен Джананнантиони Сельвой (1751-1819) в 1786-1792 годах; однако от его работ сохранился только довольно унылый фасад. Изысканный интерьер в стиле неорококо, как это ни удивительно, относится ко второй четверти девятнадцатого века и создан братьями Томмазо и Дж. Б. Медуна (1810-?), которые восстанавливали театр после пожара 1836 года.

Начиная с пятнадцатого века итальянские архитекторы много работали за границей, как правило, привозя с собой новейшие стилистические разработки. Теперь этот день в значительной степени миновал; Франция, Англия и очень скоро Германия экспортировали вкус, как это делала Италия на протяжении многих предыдущих столетий. После Второй мировой войны ее положение наставника по архитектуре, по крайней мере, начало возрождаться (см. Главу [25](#)).

Привлечение иностранных архитекторов русскими царями было устоявшейся традицией к концу восемнадцатого века;^[23] большинство из них были итальянцами, но один, Чарльз Камерон (ок. 1714-1812), который, подобно Адаму, олицетворяет переход от академического к романтическому классицизму, был шотландцем.^[24] В начале XVIII века в России работал французский дизайнер самого оригинального заказа, Николас Пино (1684-1754); он даже сформировал там свой зрелый стиль, положив начало "питtoresкой" фазе рококо задолго до своего возвращения во Францию. Полвека спустя Екатерина Великая приобрела большую часть рисунков Клериссо, друга и наставника Адама, а также Джефферсона. Внук Екатерины, Александр I, был настолько почитаем как либеральный правитель в некогда самых передовых архитектурных кругах Франции, что Леду, надолго оставленный революцией и империей как строитель, посвятил ему в 1804 году свою книгу по архитектуре, как уже отмечалось.

Вскоре после восшествия на престол Александра в 1801 году он обратился к менее выдающемуся французскому архитектору Томасу де Томону (1754-1813) с просьбой спроектировать Петербургскую биржу^[25] для него; это сооружение, построенное в 1804-16 годах, а не чуть более поздняя биржа Броньяра в Париже, является великим, фактически

почти лучшим памятником романтического классицизма около 1800 года (Фото № 8А: pl008А). Пустой фронтон, возвышающийся из-за колоннады, большой сегментный люнет, освещающий интерьер, обрамляющие его ростральные колонны, гладкая штукатурка, ярко раскрашенная, - все это делает его идеальным образцом того периода, хотя каждую идею в нем можно найти в проектах, если не в выполненных работах, Леду и Булле, датируемых до революции. Еще более точный прототип представлен проектом 'Морской биржи' Помпона, получившим вторую Гран-при Рима в 1798 году; он был опубликован только в 1806 году, после того, как Томон основал свою биржу, но, вероятно, он все равно был с ней знаком. Образцовой является не только Биржа сама по себе; Петербург, которому уже столетие, и в его активе множество огромных дворцов в стиле барокко, в отличие от недавно основанного Вашингтона на другом конце западного мира, предлагает лучшее городское образование этого короткого периода и последующих десятилетий, в течение которых Александр и его брат Николай I около тридцати лет продолжали масштабные строительные работы в романтическом классическом стиле.

Главный соперник Томона в России, Никифорович Воронихин (1760-1814), получил французское образование, был учеником де Вайи. Его Казанский собор в Петербурге 1801-11 годов постройки все еще довольно барочен в своих очевидных воспоминаниях о соборе Святого Петра в Риме. Но Горная академия, которую он основал десять лет спустя, хотя и несколько деспотичная в духе романтического классицизма, вдали от крупных культурных центров, почти такая же образцовая, как биржа Томона. Более характерно для России своей невероятной протяженностью и большим разнообразием силуэтов Адмиралтейство^[36] 1806-15 гг. работы Адриана Димитриевича Захарова (1761-1811). Но торцевые фасады удачно увеличили до монументального масштаба тему арочного входа в дореволюционный отель "Сальм" в Париже работы Пьера Руссо (1751-1810). В целом Адмиралтейство превосходило по качеству и масштабам почти все, что Наполеон приказал построить во Франции, за исключением, пожалуй, Этуаль.

Таким образом, романтический классицизм до Ватерлоо имел выдающихся представителей на всем пути от Латруба и Миллса в Америке, один иностранец, другой туземец, до Томона и двух его соперников-туземцев в России; в то время как работа Леконта в Неаполе когда-то могла сравниться с работой Раме в Гамбурге и Дании до его отъезда в Америку и, по крайней мере, с проектами Депре в Швеции (см. Ниже). Другие французы работали по всему царству Наполеона и за его пределами; но самым выдающимся архитектором этого периода, до сих пор не упомянутым, был датчанин К. Ф. Хансен (1756-1845). Дизайн его Дворца правосудия 1805-15 годов постройки в Ньюторве в Копенгагене и связанной с ним тюрьмы основан на самых передовых проектах, выполненных французами в ранние годы романтического классицизма до 1800 года. Тюрьма и арки ее внутреннего двора более определенно романтичны, чем что-либо, выполненное во Франции при Людовике XVI, поскольку они особенно напоминают "Тюрьмы" Пиранези, те странные архитектурные мечты, в которых барокко, кажется, становится Романтичным прямо на глазах. Тюрьма также напоминает тюрьму, спроектированную Леду для Экса, и, надо полагать, обязана определенному средневековому колориту тому, что Хансен из первых или вторых рук знал о проектах Булле.

Еще прекраснее, поскольку более однородна по концепции, хотя и менее романтична в изобразительном отношении, главная церковь Копенгагена, Фор Фру Кирке в Неррегаде, спроектированная Хансеном в 1808-10 годах и построенная в 1811-29 годах. Строго простая башня над греческим дорическим портиком спереди иллюстрирует более примитивистские и итальянские аспекты романтической классической теории — точнее, может показаться, что она происходит от башни проекта скотобойни Ф.-Дж. Беланже (1744-1818),^[37] ученик Лероя. Интерьер, в конечном итоге обставленный статуями Христа и Двенадцати апостолов

работы одного из величайших скульпторов романтической классики датчанина Торвальдсена, поднимает ряды греческих дорических колонн до уровня галереи над гладким дугообразным основанием (Фото [4в](#)). Они имеют кессонный римский бочкообразный свод, который довольно точно повторяет, хотя и с некоторым изменением пропорций, проект Булле для Королевской библиотеки. Не менее удачной и оригинальной чертой экстерьера является простой полуцилиндр полукупольной апсиды, нарушаемый только порталом почти египетской простоты. Но в Копенгагене, с его давней традицией строительства из кирпича, характерные романтические классические поверхности гладкой штукатурки кажутся чужеродными, а необычный розовато-коричневый цвет, в который окрашены здания Хансена, сегодня, безусловно, немного мрачноват.

В Швеции французский архитектор Депре, получивший образование в Риме, чьи проекты 1780-х годов уже упоминались, был в основном занят не строительством, а театральными декорациями; однако, по крайней мере, есть превосходный Ботанический институт, который он построил в Уппсале, спроектированный в 1791 году и заверченный в 1807 году, с его характерным греческим дорическим портиком и гладкими поверхностями стен. Более примечательным был его грандиозный проект, также 1791 года, для Хага-Слотт в виде очень длинного периферийного храма с восьмистильным фронтоном портиком, выступающим в середине боковой части. Но Швеция не видела такого монументального примера романтического классицизма, доведенного до исполнения. Типичным примером реального производства является загородный дом в Стьямсунде, построенный в 1801 году К. Ф. Сандамом (1754-1831); по своему характеру он скорее английский, чем французский, с его простой прямоугольной массой и центральным портиком, почти буквально англо-палладианским.

Преследуемый и неоднократно завоеванный или *gleichgeschaltet* хотя большинство немецких государств участвовали в наполеоновских войнах (в то время как Швеция в конечном итоге получила наполеоновского маршала в качестве суверена по завещанию своего законного правителя), в целом в эти годы рубежа веков в Германии было построено гораздо больше зданий, чем в Швеции или даже во Франции, причем большая их часть была высокого качества. Фронтисписом романтического классицизма в Германии являются Бранденбургские ворота в Берлине, построенные в 1789-93 годах К. Г. Лангхансом (1733-1808). Все еще несколько утонченные и негреческие по своим пропорциям, это первые дорические церемониальные ворота, которые должны были быть столь характерны для романтического классицизма повсюду, а также одни из самых сложных и оригинальных по композиции. Более громоздким и провинциальным является потсдамский театр Лангханса 1795 года постройки; но городской театр в Данциге 1798-1801 годов работы Хельда, городского архитектора, представляющий собой куб с портиком дорического храма и низким блюдцевидным куполом, следует более ледольцианской парадигме.

Дэвид Джилли (1748-1808) был более продвинутым берлинским архитектором, чем пожилой Лангханс; но его лучшая работа тех лет - дом Вьюегшес в Брауншвейге 1801-1875 годов постройки с гладкими оштукатуренными плоскостями стен, рельефным орнаментом и греко-дорическим портиком. Еще более элегантным французским является другой дом в Брауншвейге того периода - отдельно стоящая вилла Холланд 1805 года постройки П. Я. Краэ (1758-1840).

Джилли был бы в тени своего сына Фридриха (1771-1800), если бы последний жил, по крайней мере, так можно судить не по его скромному дому Мельтера на Тиргартенштрассе в Берлине 1799 года постройки, а по некоторым крупным проектам. Один, 1797 года, предназначен для памятника Фридриху Великому, который пользовался широким и

глубоким влиянием в течение многих последующих лет; другой, 1800 года, предназначен для Прусского национального театра, улучшающего Леду в Безансоне в том, что касается интерьера, и очень оригинального по своему внешнему оформлению. Памятник возвел греческий дорический храм на огромном фундаменте самого абстрактного геометрического характера, окружил его обелисками и поместил все в обширное открытое пространство, ничем не ограниченное, но как бы очерченное вспомогательными конструкциями очень свежего и разнообразного дизайна (Фото [9А](#)). Красивые ворота на площадь, кажется, свидетельствуют о знакомстве Джилли с такой сугубо личной работой Соана, как его входная арка в Тайрингеме (Фото [6А](#)); однако общий тон несколько похоронного величия скорее напоминает монументальные проекты Леду, Булле и молодых людей Франции, которые так много проектировали и так мало построили в это десятилетие. Другие современные берлинские архитекторы, такие как Генрих Генц (1766-1801), построивший старый Монетный двор в 1798-1800 годах, и Фридрих Бехерер (1746-1823), построивший Биржу в 1801 году, хотя и соответствовали современному стилю, были гораздо менее опытны, чем Фридрих Гилли. Его художественным наследником был его сокурсник Шинкель, чья архитектурная карьера действительно началась в 1816 году (см. Главу [2](#)).

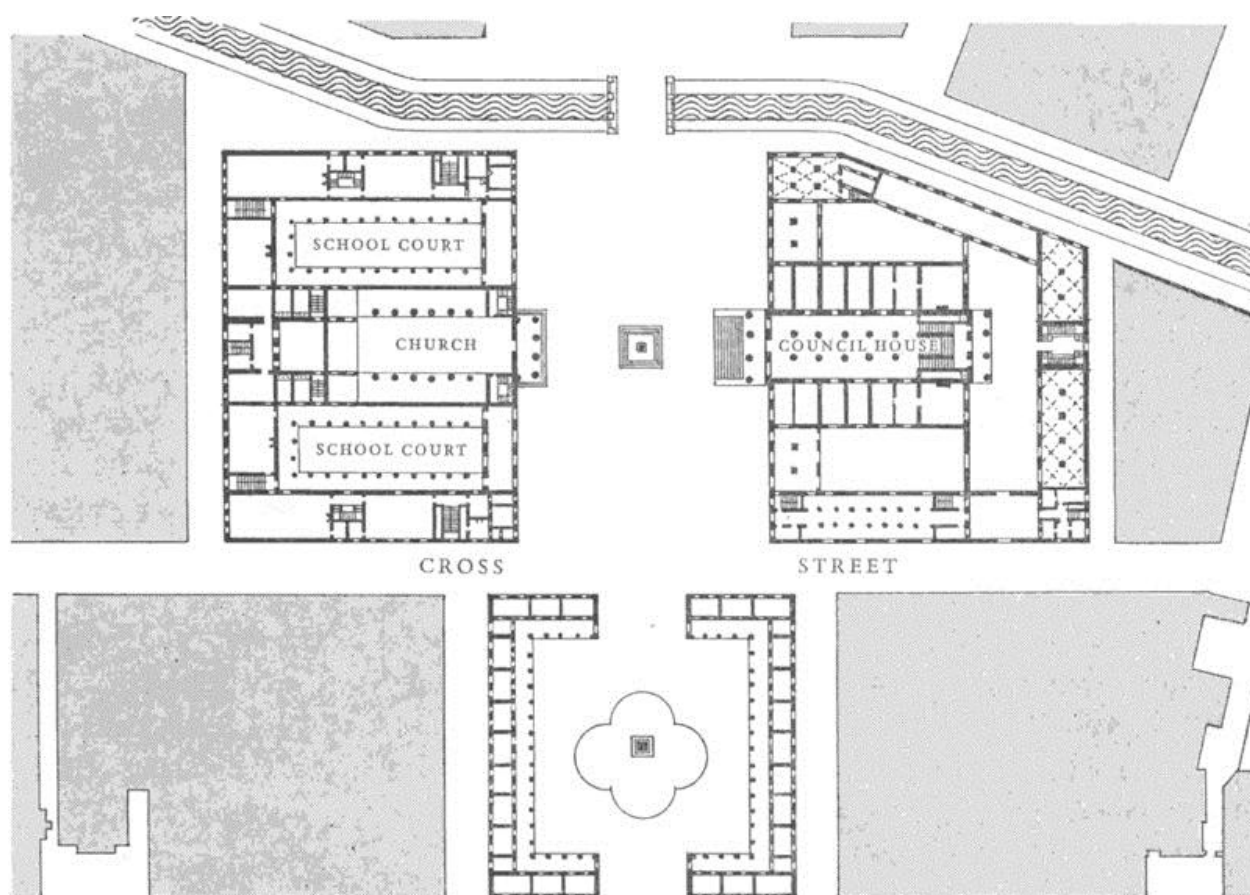


Рисунок 1. Friedrich Weinbrenner: Karlsruhe, Marktplatz, 1804-24, plan

Баденский архитектор Фридрих Вайнбрэннер (1766-1826) уже работал в Страсбурге в 1790-х годах, и его памятник генералу Десо 1800 года постройки на острове Эпис, Нижний Рейн, настолько французский во всех отношениях, что ему подобает занять место в официальном издании Гурлье и других общественных работ Франции тех лет. Вернувшись в Карлсруэ, Вайнбрэннер начал, пожалуй, самую продуктивную архитектурную карьеру среди всех немцев своего поколения, превратив столицу Бадена в романтический классический город, несколько менее монументальный, но более целостный образцовый, чем Петербург. Его собственный дом там был построен в 1801 году, а Эттлингер-Гейт - в 1803-м. В 1804 году он начал там работу над площадью Марктплац, опираясь, однако, на более ранние проекты, сделанные им в 1790 и 1797 годах (Фото [10А](#)). На бумаге для этой площади существует схема в стиле барокко, замыкающая ее непрерывными фасадами и загибающая их по концам. Характерно романтический классический подход Вайнбрэннера к оформлению площади совершенно иной, похожий, хотя и несколько менее открытый, чем предполагалось Фридрихом Гилли для установки памятника Фридриху Великому (рис. [1](#)). Два уравновешивающих, но не идентичных здания, каждое более или менее изолированное, стоят друг напротив друга по центру продолговатого пространства. Другие, менее важные сооружения, выглядят как отдельные блоки. Их относительная геометрическая чистота подчеркивается еще более чистой формой простого пирамидального монумента, установленного в центре в 1823 году. В течение некоторого времени они были излюбленным украшением романтических садов, но это было первое, что использовалось в качестве центрального акцента вместо арки, колонны или обелиска. Строительство ратуши с одной стороны и связанного с ней лица было начато в 1804 году и завершено примерно двадцать лет спустя. Похожая на храм евангелическая церковь, обращенная к ратуше, была

построена в 1807-16 годах. Что-то от грандиозного коринфского портика на фасаде церкви перенесено во интерьер, где два яруса галерей проходят по бокам за гигантскими колоннами коринфского нефа. На круглой площади Ронделльплац, которую в конечном итоге венчает обелиск в центре, в 1805-1013 годах возвышался дворец Маркграфов Вайнбреннера, его портик примыкал к вогнутому квадранту фасада. Его купольная католическая церковь 1808-17 годов постройки, к сожалению, была полностью перестроена в 1880-3 годах.

Похожей на Ронделльплац Вайнбреннера является Каролиненплац в Мюнхене, заложенная Карлом фон Фишером (1782-1820) в 1808 году. Но изначально это было еще более романтично-классическое расположение, поскольку все отдельные дома представляли собой отдельные блоки, расположенные в сегментах между входящими улицами. 106-футовый обелиск в центре был установлен в 1833 году Лео фон Кленце (1784-1864). Национальный театр Фишера на Макс-Йозефсплац в Мюнхене, спроектированный в 1810 году и построенный в 1811-18 годах, а позже перестроенный Кленце по оригинальному проекту после пожара 1823 года, является вполне традиционным памятником своего времени, над которым возвышается огромный портик храма. Хотя этот театр и не очень четок в своих пропорциях, в нем чувствуется реальное присутствие, особенно по сравнению с менее смелыми зданиями эпохи Возрождения Кленце, Кенигсбау 1826 года постройки и Гауптпостамтом десятилетней давности, которые обрамляют его по бокам площади.

Чтобы не расширять чрезмерно этот каталог немецких работ самых первых лет девятнадцатого века, можно закончить упоминанием Женской тюрьмы в Вюрцбурге работы Питера Шпита (1772-1831), построенной в 1809-10 годах. В этом большая часть смелости дизайна французских тюремных проектов Леду и Булле была удачно реализована, хотя и в довольно скромных масштабах (Фото [17В](#)). Позже Спит отправился в Россию, но что он там делал, остается загадкой.

Австрийское производство в этот период было довольно ограниченным и в целом ничем не выделялось. Сохранившийся фасад Венского театра 1797-1801 годов работы Франца Егера (1743-1809) на улице Линке Венцайле в Вене имеет изящество, которое больше соответствует *стилю Людовика XVI*, чем романтической классике. Ни Разумовский дворец на Расумовскигассе 23-25 в Вене 1806-187 годов постройки, построенный Луи Жозефом фон Монтойером (ок. 1749-1811) для покровителя Бетховена, ни его Альбертина 1800-184 годов постройки на Аугустинербастей не имеют особого характера. Столь же мало можно сказать о Дворце Палффи 1809 года постройки на Вальнерштрассе, 3, построенном другим ведущим венским архитектором того времени, Карлом фон Моро (1758-1841). Несмотря на свое французское имя, Монтойе был подданным Габсбургов из валлонских провинций; происхождение Моро неизвестно, но считается, что он получил образование, если не родился, во Франции. Если бы он не был французом, Австрия была бы одной из немногих стран, где в этот период не работал ни один французский архитектор.

Определенное первенство, безусловно, должно быть отдано Франции в этот период, хотя и менее определенно, чем в 1750-90-е годы, потому что французы стали мировыми просветителями в области архитектуры и кодификаторами стиля, как только был создан новый стиль пост-барокко. Среди новых учебных заведений Наполеона была Политехническая школа. Здесь архитектуру преподавал Дюран, ученик Булле, во времена Империи и последующей Реставрации. Его *Краткий курс лекций* стал своего рода Библией позднего романтического классицизма на протяжении всей его жизни и даже после нее. Прежде всего в Германии наставления Дюрана обеспечили связь между инновациями творческих десятилетий, предшествовавших революции во Франции, и новым поколением архитекторов, которые созрели как раз вовремя, чтобы взять на себя строительную

деятельность королевств, восставших из руин империи Наполеона. Любому описанию достижений романтического классицизма после 1810 года мы вполне можем предпослать некоторое рассмотрение трактата Дюрана.

ГЛАВА 2

ДОКТРИНА Ж.-Н.-Л. ДЮРАНА И ЕЕ ПРИМЕНЕНИЕ В СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЕ

Со времен Людовика XIV Франция была уникальна тем, что обладала высокоорганизованной системой архитектурного образования. Под эгидой Академии студентов готовили к профессиональной практике способом, практически неизвестным нигде. Завершением их формального обучения стала возможность, определяемая по конкурсу, для наиболее способных провести несколько лет дальнейшего обучения в качестве *пенсионеров* в Риме. Революционные годы 1790-х годов временно нарушили французскую систему архитектурного образования, а повторяющиеся войны перекрыли доступ в Рим. Империя, однако, рано восстановила систему высшего профессионального образования с незначительными и номинальными отличиями. Более того, начиная с 1806 года конкурсные проекты на Римскую премию, в том числе созданные еще в 1791 году, были красиво опубликованы в серии томов.^[39] Таким образом, весь международный архитектурный мир отныне мог бы иметь свободный доступ к визуальным результатам официального французского обучения архитектуре, если не к реальной дисциплине парижских ателье.

Наполеон, как бывший офицер артиллерии, испытывал больше симпатии к инженерам, чем к архитекторам; поэтому он основал новую политехническую школу, где архитектура была включена в учебную программу наряду с различными науками и техникой. Ж.-Н.-Л. Дюран (1760-1834), профессор архитектуры новой школы, опубликовал свой *Краткий курс основ архитектуры в Политехнической школе* в двух томах в 1802-1805 годах, таким образом, сделав довольно полное представление о содержании французского архитектурного образования общедоступным.^[40] Повторяющиеся выпуски этой работы вплоть до 1840 года, из которых по крайней мере один появился за пределами Франции — в Бельгии — позволили этому популярному трактату стать своего рода библией романтического классицизма, которая сохраняла международный авторитет на протяжении целого поколения и более.

Дюран был учеником Булле; но и текст, и иллюстрации к его книге указывают на его способность синтезировать и систематизировать различные направления теории и практики, которые развивались во Франции за предыдущие сорок лет. Из-за своего темперамента и происхождения, а *тем более* из-за того, что он преподавал не в академии искусств, а в технической школе, Дюрана, несомненно, можно отнести к своему поколению как сторонника структурного рационализма. Но он был гораздо более эклектичным, чем ученик Суффло, Ронделе, с 1795 года профессор Центральной школы общественных работ и автор главного трактата о строительстве зданий того периода.^[41] Уроки Дюрана включали в себя многие другие аспекты романтического классицизма, от чистого классического возрожденчества одного крыла академического мира до эклектичного интереса к Ренессансу и даже, как у его мастера Булле, к определенным средневековым модам; отсутствует только загадочный символизм Леду. В целом, в случае Дюрана, как всегда во

втором поколении художественного движения, чувствуется некоторая потеря интенсивности в различных точках, где неудобные грани противоположных источников вдохновения были подрезаны, чтобы обеспечить их последовательную кодификацию.

После теоретического введения, касающегося цели архитектуры, ее структурных средств и общих принципов, вытекающих из этого, Дюран, как убежденный "конструктор", рассматривает различные материалы и их правильное применение, прежде чем перейти к конкретным формам и их сочетанию. Только во второй части его работы, посвященной способам сочетания архитектурных элементов, визуальные результаты его теорий становятся полностью очевидными. Там он представляет в плане и по высоте различные конструктивные системы - от трамбованных колоннад в греческом и римском стиле до дугообразных и сводчатых форм эпохи Возрождения или даже круглых арок средневекового характера. Среди его конкретных примеров "вертикальных комбинаций" элементов пятнадцатого или шестнадцатого веков больше, чем строго классических парадигм (рис. 2); более того, целые листы посвящены схемам, которые не только в целом итальянские, но и вдохновлены раннехристианским, романским или даже готическим стилем, а не Ренессансом. Общим для большинства его примеров является настойчивое повторение элементов, как по горизонтали, так и по вертикали, и наиболее характерным является его интерес к разнообразным очертаниям горизонта, которые могут обеспечить центральные и угловые башни, а также к включению пустот в архитектурные композиции в виде лоджий и пергол. Более монументальные фасады, обрамленные портиками храма, находятся в меньшинстве, хотя колоннады достаточно часто встречаются в его представлении таких специфических элементов, как портики, вестибюли, залы, галереи и центральные пространства. Здесь можно найти большинство подробных формул — почти все они заимствованы из Булле и проектов, получивших Гран—при предыдущего десятилетия, - которым следующее поколение архитекторов будет следовать снова и снова на большей части западного мира.



Рисунок 2. Ж.-Н.-Л. Дюран: "Вертикальные комбинации" (из *"Прецизионных исследований"*, 1805)

Во втором томе Дюран переходит от рассмотрения архитектуры с точки зрения структурных элементов к примечательно систематическому представлению зданий с точки зрения их различных функций. Сначала он рассматривает урбанистические особенности, включая не только мосты, улицы и площади, но и такие якобы неотъемлемые элементы идеального классицистического города, как триумфальные арки и гробницы. Во втором

разделе рассматриваются храмы (забавно отметить, что не церкви), дворцы, сокровищницы, суды, ратуши, колледжи, библиотеки, музеи, обсерватории, маяки, рынки, биржи, таможни, выставочные здания, театры, бани, больницы, тюрьмы и казармы. Здесь были представлены все отдельные сооружения образцового наполеоновского города, из которых Наполеон успел построить так мало, но из которых в последующие десятилетия во Франции и за рубежом было построено так много учениками Дюрана и другими подражателями его идеалов.

Для менее представительных зданий, от ратуш и рынков до тюрем и казарм, утилитаризм Дюрана побудил его заменить колоннады и купола простыми стенами, прерываемыми рядами дугообразных проемов, иногда в стиле *кватроченто* или римского акведука, но так же часто в смутно средневековом стиле. В течение почти полувека таким парадигмам очень часто следовали не только во Франции, но и в других странах, поскольку классицизм продолжал становиться все более романтическим.

Проекты домов, которые Дюран представил в заключительном разделе своей книги, также не были совершенно бесполезными.^[4] Однако таких было меньше, и вдохновение для гораздо большего количества выполненных работ следующих сорока или пятидесяти лет можно проследить в его парадигмах для общественных памятников, чем в его рецептах для частных жилищ. Действительно, романтический классицизм - это преимущественно общественный стиль, и его утилитаризм принадлежит государству, а не частному человеку. Однако противоположное течение Живописного, отраженное в книге Дюрана только в его озабоченности "использованием объектов природы в композиции зданий" (под которыми он подразумевал едва ли что-то большее, чем итальянские фонтаны и еще более итальянские лоджии, увитые виноградной лозой), с избытком обеспечило человека (см. Главу [6](#)).

Может показаться естественным продолжить обсуждение трактата Дюрана некоторым рассказом об архитектуре Франции в последние годы существования империи после 1810 года, при последних бурбонах и при Луи Филиппе. Однако на самом деле наиболее конкретные примеры влияния Дюрана и, безусловно, лучшие памятники Дюрандеску находятся не во Франции, а в Германии и Дании.

Ко временам Наполеона французское влияние на немецкую архитектуру было очень давней историей. С течением XVIII века немецкие князья нанимали все больше и больше французских архитекторов, и к 1800 году в Германии было мало центров, где не было примеров их работ. Более того, как мы видели в предыдущей главе, работы различных немецких архитекторов 1790-х и начала 1800-х годов, независимо от того, действительно ли они учились или даже путешествовали по Франции, демонстрировали их преданность ранним идеалам романтического классицизма. У таких людей, как К. Г. Лангханс и Дэвид Джилли в Берлине, Фишер в Мюнхене или Вайнбреннер в Карлсруэ, не было Наполеона, который мог бы нанять их; но они были счастливее его архитекторов, видя, что их основные работы были завершены относительно быстро. В Карлсруэ комплексные проекты Вайнбреннера по обустройству новых кварталов города продолжали реализовываться вплоть до его смерти в 1826 году. К тому времени его городская ратуша была наконец достроена, и улица за улицей скромных домов образовали целостный романтический классический город.

Карлсруэ Марктплац считается одним из самых счастливых ансамблей начала девятнадцатого века, счастливым не только потому, что Вайнбреннер, который первым задумал его, смог довести до окончательного завершения до того, как архитектурная мода начала меняться, но даже больше потому, что эта первая концепция восходит к самому энергичному периоду архитектурной революции в Германии и не была заметно разбавлена

более пешеходными стандартами более поздних дней (Фото [10А](#)). В деталях, возможно, первоначальный дизайн отдельных зданий был более смелым; но идеал общественной площади, не обнесенной стенами в стиле барокко, а разделенной отдельными блоками, сбалансированными, но не идентичными, и сфокусированными на привлекательных диагоналях центральной пирамиды, геометрической формы, столь же чистой, как куб или сфера, но также являющейся устоявшимся формальным символом и тонкой памятью о египетском прошлом, был полностью реализован (рисунок [1](#)). За пределами Марктплац, за исключением, возможно, площади Ронделльплац с ее центральным обелиском, работы Вайнбрэннера более провинциальны, хотя и в очень утонченном смысле. Более того, кое-где остроконечная арка или легкая асимметрия свидетельствовали о его ранней реакции на современные течения Живописи.

Смерть Вайнбрэннера в 1826 году и наследование должности государственного архитектора Бадена его учеником Генрихом Хюбшем (1795-1863) представляют собой естественный перерыв в истории романтической классики как раз в тот момент, когда рост новых идеалов начал делать более классическую сторону романтического классицизма устаревшей — в 1828 году сам Хюбш опубликовал характерное эссе "*В уэльском стиле: мир бауэна?*", вопрос, ответы на который становились все более разнообразными, и редко в классическом стиле. В других частях Германии, и особенно в Баварии, где Виттельсбахи, возведенные на королевский трон в союзе с Наполеоном, также были наиболее амбициозными в культурном отношении правителями постнаполеоновского государства, такого резкого разрыва нет. Лео фон Кленце, родившийся в 1784 году в Хильдесхайме, прожил до 1864 года; его мюнхенский "Пропилеон", заверченный всего за год до его смерти и начатый еще в 1846 году, ни в коем случае не является наименее греческим из его произведений. Кленце (он был облагорожен своим королевским покровителем) учился в Париже при Империи не только у Дюрана в Политехнической школе, но и у Персье. В 1805 году он посетил два других основных источника современного архитектурного вдохновения: Италию с ее классическими руинами и дворцами эпохи Возрождения и Англию с ее собственной ранней версией романтического классицизма и различными иллюстрациями Живописности. В 1808 году брат Наполеона Жером, тогдашний король Вестфалии, у которого уже работал Гранжан де Монтиньи (1776-1850), назначил двадцатичетырехлетнего немца, получившего образование в Париже, своим придворным архитектором; в 1814 году Максимилиан I вызвал его в Мюнхен.

В 1816 году Кленце начал свое первое крупное строительство - Мюнхенскую Глиптотеку, характерную и внешне несколько унылую скульптурную галерею. Над ним в устоявшемся французском стиле возвышается высокий храмовый портик в центре, а глухие стены по обе стороны не слишком удачно дополнены прямоугольными нишами. Но если внешний вид (переживший блицкриг) достаточно условен, то интерьеры, завершенные в 1830 году и первоначально заполненные — среди других великолепных предметов старины — скульптурой из храма на Эгине, отремонтированной и установленной Торвальдсеном, сделали его одним из лучших произведений великой ранней эпохи музейного строительства за все время их существования (фото [9В](#)). План с рядом галерей с верхним освещением вокруг двора в целом напоминал Дюрандеску по своей квадратной модульности; секции почти построчно следовали одной из парадигм Дюрана для художественных галерей (рисунок [3](#)). Роскошное убранство сводов и превосходная скульптура, столь искусно выполненная Торвальдсеном, представляли собой смесь периодов — настоящей греции пятого века и империи, — вызывающих огорчение у пуристов, но удивительно свидетельствующих об идеалах того времени.

Глиптотека была первым зданием, возведенным на Кенигсплац, очень типичном романтическом классическом урбанистическом объекте. Напротив еще более украшенной

колоннами картинной галереи, построенной Г. Ф. Зибландом (1800-73) в 1838-48 годах, с Пропилеон Кленце 1846-63 годов, образующим дальнюю сторону площади, на Кенигсплац царят холод и бесплодие, которых Вайнбреннер счастливо избежал на своей Марктплац; к моменту завершения строительства она, должно быть, казалась очень устаревшей, не в последнюю очередь самому Кленце. Но, как указывает "Пропилеон", Кленце никогда не отказывался от искаженного классицизма, хотя его лучшие поздние работы принадлежат — и в значительной степени даже иницируют — возрождению эпохи Возрождения.

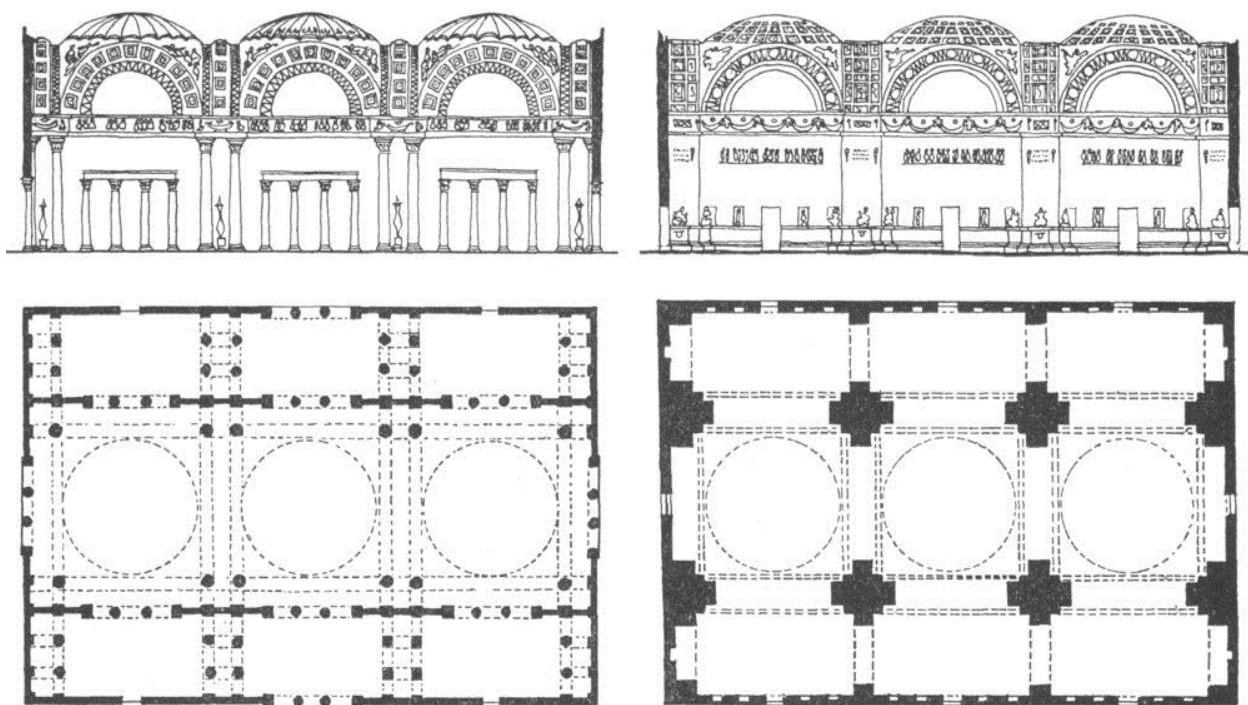


Figure 3. J.-N.-L. Durand: 'Galleries' (from *Précis des leçons*, 1805)

Его Валгалла^[42] недалеко от Регенсбурга, построенный в 1831-42 годах, но основанный на проектах, подготовленных десятилетием или более ранее, является наиболее величественно расположенной из всех копий греческих и римских храмов, которые стали преемниками первого крупномасштабного образца Джефферсона в первой половине девятнадцатого века в Ричмонде, штат Вирджиния. Подобно лучшим древнегреческим храмам, он возвышается высоко на холме — это, собственно, и есть в нем самое по-настоящему классическое, а также, как это ни парадоксально, то, что сегодня может показаться наиболее романтическим (Фото [16А](#)). Но огромная конструкция лестниц и террас, созданная по проекту Фридриха Гилли для памятника Фридриху Великому (Фото [9А](#)), не могла принадлежать ни к какому другому периоду, кроме этого.

В тридцатые годы Кленце, который уже посещал Грецию в 1823-4 годах до установления монархии Виттельсбахов и давал там работу баварским архитекторам, был вызван в Петербург. Там в 1839-49 годах вырос его Эрмитажный музей. Тщательно продуманная детализация этого произведения, каким бы греческим оно ни было по замыслу, отражает растущий вкус к проработке во второй четверти века, чего нет в других его классических произведениях. Еще более поздним, хотя и не таким поздним, как Пропилеон, является мюнхенский Ruhmeshalle 1843-53 годов постройки, U-образный дорический памятник, который в эллинистическом стиле служит обрамлением для гигантской статуи Баварии работы Шванталера. Это скучно, и все еще в старомодном греческом стиле первых лет века.

Однако более характерно, что Кленце оставил все это позади еще до 1825 года, когда Максимилиана I сменил Людвиг I.

Музеи являются наиболее типичными памятниками романтического классицизма, поскольку целый ряд из них^[43] от Музея Пио-Клементино Микеланджело Симонетти (1724-81) в Ватикане в Риме 1769-74 годов до Новой пинакотекы в Мюнхене 1846-53 годов Августа фон Войта (1801-71) достаточно иллюстрирует. Два наиболее чисто греческих примера, Британский музей Смирке в Лондоне (фото [33](#)) и Новый музей Шинкеля (позже Altes) в Берлине (Фото [13](#)), еще не были спроектированы, когда Кленце впервые обратил свое внимание в 1822-5 годах на планирование галереи картин в Мюнхене. Пинакотекa, построенная в 1826 году и завершенная в 1833 году, может считаться самым ранним монументальным образцом возрожденного дизайна Высокого Возрождения. И все же в нем мало такого, чего нельзя было бы найти в опубликованных проектах Гран-при Франции или в пластинках Дюрана; более того, служение Боннара на набережной Орсе в Париже, должно быть, было довольно похожим. Пинакотекa была в значительной степени разрушена во время Второй мировой войны, но сейчас восстановлена в соответствии с оригинальным дизайном Кленце, за исключением потолочных украшений.

Другое здание Кленце, секция Королевского дворца Кенигсбау в Мюнхене, выходящая фасадом на площадь Макса Йозефа под прямым углом к театру Фишера, является более привлекательным ранним примером возрождения эпохи Возрождения. Начатый в том же 1826 году, что и Алтерская пинакотекa, он был завершен в 1833 году. Фасад точно повторяет фасад дворца Питти, расширенного в семнадцатом веке, но несет пилястры дворца Ручеллаи Альберти, и при его проектировании Кленце, должно быть, в значительной степени опирался на *тосканскую* архитектуру Гранжана де Монтиньи.^[44] Планировка внутри удивительно свободная и асимметричная, учитывая общую правильность остекления, но от первоначального плана Питти сохранилось мало следов, которым последовал имитатор.

В 1836 году Кленце достроил эту площадь, столь характерный продукт двух поколений романтического классицизма, построив перед дворцом Терринг восемнадцатого века на другой стороне от Кенигсбау *аркаду в стиле кватроченто*, чтобы создать монументальное и гармоничное Центральное почтовое отделение. Другая более ранняя площадь, Одеонсплац, с Лейхтенбергским дворцом Кленце 1819 года постройки, его же Одеоном, построенным в 1828 году, и рядом магазинов 1822 года постройки, также им построенных, на другой стороне Людвигштрассе, почти так же напоминает итальянский ренессанс, но менее производно от Тосканы. Это скорее повторяет работу его мастера Персье в Париже времен Империи.

Растущий эклектизм архитекторов романтической классики хорошо иллюстрируется тем фактом, что Придворная церковь^[45], примыкающая к дворцу сзади, была построена Кленце в те же годы, что и Кенигсбау, 1826-37. Это перекрыто серией куполов на подвесах, предположительно заимствованных из церкви Мадлен в Париже, но детализированных, чтобы предположить, в отличие от Виньона, византийское происхождение структурной формы; однако непосредственным прототипом, вероятно, был один из проектов Шинкеля для церкви Вердер в Берлине (см. Ниже).

В создании главной улицы людвигского Мюнхена Людвигштрассе, соперник Кленце, Фридрих фон Гертнер (1792-1847), как и Кленце, облагороженный своим сувереном, сыграл более важную роль. Родившийся в Кобленце, Гартнер сначала учился в Мюнхенской академии, где позже стал профессором архитектуры, а с 1841 года директором. После учебы в Мюнхене он путешествовал по Франции, Италии, Голландии и Англии, хотя у него не было формального иностранного образования, такого как у Кленце. Первым крупным произведением Гартнера, которому из-за высоких башен-близнецов суждено было

доминировать над длинной и довольно однообразной перспективой Людвигштрассе, была Людвигскирхе, построенная в 1829-40 годах (фото [10в](#)). Если придворная церковь Кленце была византийской, то церковь Гертнера была романской, хотя все еще в довольно дюрандевском стиле. Еще более дюрандесковым и гораздо более изысканным является длинный фасад Государственной библиотеки Гертнера по соседству, которая была построена в 1831-40 годах (фото [10в](#)). Здесь рыжевато-коричневые тона кирпича и терракоты, а также слегка средневековые детали дугообразного фасада свидетельствуют о романтическом неприятии монохромности, типичной для греческого Возрождения. Но если этот фасад теплого цвета, то вряд ли он может быть холоднее по дизайну, что выгодно подчеркивает более богатый *порядок* расположенного неподалеку военного министерства Кленце 1824-186 годов постройки с его рустованными арками и низкими крыльями (рис. [4](#)).

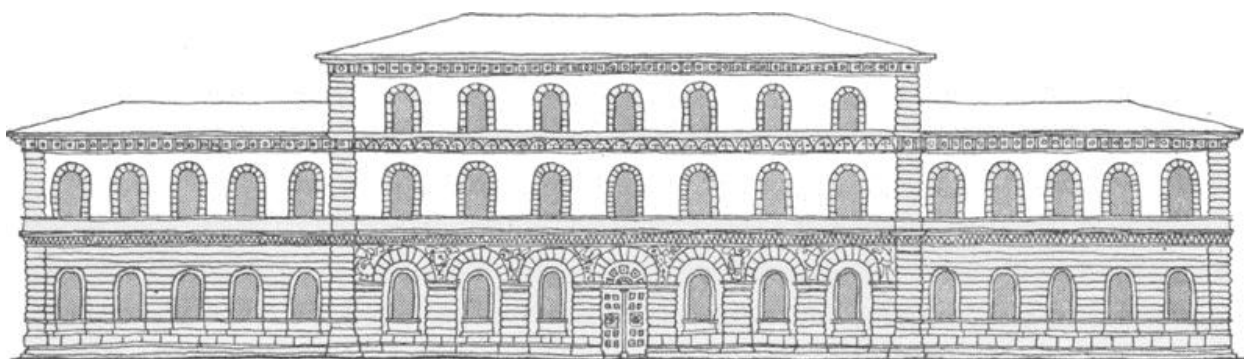


Рисунок 4. Leo von Klenze: Munich, War Office, 1824-6, elevation

Людвигштрассе окружает множество других созвучных структур. Справа от Кленце находится Дворец Херцога Макса 1826-30 годов; справа от Гартнера - Институт слепых 1834-8 годов, расположенный дальше, напротив Людвигскирхе, и Университет 1834-40 годов вместе с Музеем Макса Йозефа Штифта, которые завершают привокзальную площадь. Здесь же стоит негармонично римский "Осадник" 1843-50 годов, который, что довольно удивительно, также принадлежит Гартнеру. Гораздо более подходящим, хотя и столь же неоригинальным, является его Фельдхерренхалле 1841-4 годов постройки на другом конце улицы над Одеонсплац, точная копия Лоджии Ланци четырнадцатого века во Флоренции. Весь этот район представляет собой, пожалуй, самый прекрасный или, по крайней мере, наиболее целостный ряд улиц и площадей более поздней и более эклектичной фазы романтического классицизма. Это превосходит по размаху, хотя и не по качеству, Марктплац Вайнбреннера в Карлсруэ предыдущей четверти века. Этот блестящий мюнхенский период закончился с отречением Людвига I от престола в 1848 году; попытка его преемника Максимилиана II найти "новый стиль" для своей Максимилианштрассе в следующем десятилетии потерпела сокрушительное фиаско, поскольку этот "новый стиль", примененный Фридрихом Бюркляйном (1813-73), учеником Гартнера, при строительстве новой улицы в 1852-9 годах, оказался всего лишь суетливым и бестолковым подходом к английскому перпендикуляр, который уже с большим успехом применял мастер Бюркляйна.

Перед своей смертью, за год до восшествия на престол Максимилиана II, Гартнер практически достроил дворец Виттельсбахов. Это он начал в 1843 году, используя очень дюрандесковскую версию английского тюдора, выполненную из красного кирпича. Красный кирпич также характеризует другой образец современной эклектики - базилику Бонифациуса 1835-40 годов работы Зибланда. Он был спроектирован, как следует из его названия, в романтической классической версии раннего христианства; но в деталях он

гораздо менее римский, чем великие французские и итальянские церкви периода этого общего базиликанского ордена (см. Главу 3).

Большинство из этих разновидностей позднего романтического классицизма в Мюнхене, будь то раннехристианский, византийский, романский стиль, итальянская готика или вдохновленное *кватроченто*, также являются примерами того, что в то время в Германии называлось *Рундбогенси́тилем*.^[46] Крупным и заметным примером в Мюнхене, достаточно поздним, чтобы проиллюстрировать, как этот особый стиль романтического классицизма пришел в упадок после середины века, был железнодорожный вокзал Бюркляйна, построенный в 1857-60 годах. Сейчас вся станция в значительной степени, но не полностью разрушена бомбардировками; первоначально на ней был красивый сарай с очень тяжелыми арочными перекрытиями из дерева.

Хотя этот режим можно легко сравнить с другими странами Северной Европы, *Rundbogenstil* является сугубо немецким. Действительно, это был излюбленный стиль тридцатых и сороковых годов в большинстве немецких государств; безусловно, по местному значению он сопоставим со зрелым готическим возрождением этих десятилетий в Англии, в отличие от немецкой неоготики (см. Главу 6). Основанный на более утилитарных дугообразных моделях, представленных Дюраном (и, в конечном счете, на проектах его мастера Булле и других французских архитекторов 1780-х годов), *Рундбогенси́тиль* по-прежнему является фазой романтического классицизма, даже если в нем романтический элемент стал почти доминирующим. Но по своей строгости композиции, повторению идентичных элементов и акценту на прямом структурном выражении он полностью соответствует более раннему и классическому рационализму.

Меняющийся вкус этих десятилетий обычно требовал все больше и больше деталей. Более того, соперничество с археологическими претензиями греческого Возрождения требовало определенного парада стилистической эрудиции. Но использованные археологические источники были очень разнообразными и в разной степени эффективно задокументированы. От раннего христианства до *кватроченто* большинство из них были более или менее итальянскими. Тем не менее, были некоторые архитекторы, которым удалось — например, Гартнеру во дворце Виттельсбахов — использовать прецедент с заостренными арками в характерном для *Рундбогенси́тиля* стиле; другие разработали свои детали с подлинной оригинальностью, а не придерживались какого-либо прошлого прецедента вообще.

Со стороны *кватроченто Рундбогенси́тиль*, пожалуй, наиболее примечательно в Германии был представлен Иоганнеумом в Гамбурге 1836-9 годов постройки (полностью разрушен во время Второй мировой войны), большим зданием, окружающим с трех сторон двор и включающим две школы и библиотеку (фото [11в](#)). Это было сделано К. Л. Виммелем (1786-1845), как и Хюбшем, учеником Вайнбрэннера, и Ф. Г. Дж. Форсманном (1795-1878). Эта конкретная работа "*Рундбогенси́тиль*" также может быть классифицирована как принадлежащая, подобно "Кенигсбау" Кленце, международному возрождению эпохи Возрождения, центром которого был Гамбург. Например, сохранившаяся там Биржа 1836-41 годов постройки тех же архитекторов более богатого и высокого ренессансного характера, а вовсе не *Рундбогенси́тиль*.

Многие дома в Гамбурге, построенные Готфридом Земпером (1803-79), Алексисом де Шатонефом (1799-1853), который учился в Париже, и другими в сороковые годы, были элегантными в стиле раннего Возрождения — у одного из первых даже были *сграффити* на стенах — больше похоже на ряд магазинов Кленце на Одеонсплац. Дом Рюккер-Жениш, построенный в 1845 году уроженцем Швейцарии Огюстом де Мероном (1813-98), учеником того же французского архитектора А.-Ф.-Р. Леклерка, что и де Шатонеф, был, конечно, не

Рундбогенштилем, а скорее версией лондонского клуба путешественников. Таким образом, в этом англизирующемся городе все происходило по эпохальной модели Чарльза Барри, созданной пятнадцатью годами ранее (см. Главу [4](#)). Тем не менее, аркада Альстера де Шатонефа рядом с водами Кляйне Альстер и его здание из красного кирпича Alte Post (ныне Welt-Wirtschafts-Archiv) 1845-7 годов постройки на Постштрассе являются выдающимися примерами *Рундбогенштиля* того периода в Гамбурге, причем последний имеет слегка готическую отделку.

Работа Хюбша, преемника Вайнбрэннера на посту государственного архитектора Бадена, несмотря на его очень серьезное археологическое исследование раннехристианской и романской архитектуры,^[4] находится где-то между Людвигскирхе Гертнера и базиликой Бонифациуса Цибланда, не достигая ни четкого качества Дюрандеска одного, ни относительной археологической достоверности другого. В его гражданских зданиях, таких как очень простое Министерство финансов, спроектированное в 1827 году и построенное в 1829-33 годах, более богато украшенная Высшая техническая школа 1832-6 годов, Художественная галерея 1840-9 годов и Театр 1851-3 годов, все в Карлсруэ, очень значительная оригинальность композиции по мере того, как он становился старше, все больше и больше запутывалась тщательной проработкой терракотового орнамента.

В своих более поздних работах Хюбш часто использовал не круглую, а сегментарную арку - весьма рациональную форму кирпичной кладки - и обычно был несколько счастливее баварцев в обращении с коричневатыми тонами кирпича и терракоты, которые так часто заменяли бледную монохромность греческого возрождения тридцатых и сороковых годов. Второстепенным, но особенно прекрасным примером его наиболее личной манеры является Тринкхалле 1840 года в Баден-Бадене (Фото [11А](#)), который по своему праздничному духу гораздо лучше подходит для водопоя, чем классическая строгость тамошнего "Курхауса" Вайнбрэннера 1821-3 годов. Церкви Хюбша, естественно, носят более археологический характер и определено более романский, чем *Рундбогенштиль*. Типичны события во Фрейбурге (1829-38), Булахе (1834-7) и Роттенбурге (1834). *Железнодорожные станции Рундбогенштиль* другого баденского архитектора, Фридриха Айзенлора (1804-55), в Карлсруэ (1842) и Фрайбурге по времени предшествуют мюнхенскому вокзалу Бюркляйна и даже превосходят его.

The *Рундбогенштиль* был особенно доминирующим в южных землях Германии, распространившись также на Швейцарию, где Федеральный дворец в Берне, построенный в 1851-1870 годах Фридрихом Штудером (1817-1870), является особенно обширным и благородно расположенным примером. Однако именно в Пруссии на севере Германии действовал величайший архитектор, работавший в этом направлении, и своей репутацией он во многом обязан своим греческим работам.

Карл Фридрих фон Шинкель, единственный архитектор первой половины девятнадцатого века, которого можно сравнить по росту с англичанином Соуном, был великим международным мастером двух последовательных фаз романтического классицизма, сначала программного греческого возрождения, с которого почти повсеместно начался постнаполеоновский период во втором десятилетии века, а затем последовавшей более эклектичной фазы. Шинкель родился в 1781 году, на поколение позже Соана, и серьезное архитектурное творчество началось только в 1816 году. Его относительно ранняя смерть в 1841 году положила конец его карьере; но его ученики и его дух доминировали в прусской, да и в большей части немецкой архитектуры, еще двадцать лет и даже больше.

Примерно так же, как долгоживущий Тициан относился к недолговечному Джорджоне, Шинкель относился к своему почти современнику и соратнику Фридриху Гилли, чьи проекты уже упоминались (Фото [9А](#)). Действительно, Шинкель проявил почти такую же

способность впитывать и продолжать революционные архитектурные идеалы 1780—х годов во Франции, как и Джилли, - безусловно, большую, чем большинство иностранцев, посетивших Париж в непроизводительные годы после революции, или даже тех, кто остался там учиться.

Однако Шинкель, вскоре ставший одним из самых выдающихся архитекторов, впервые проявил себя не архитектурными проектами, а, как Иниго Джонс в Англии до него, как дизайнер театральных декораций. Вплоть до 1815 года он не создал ни одного сколько-нибудь значимого здания; но в своих картинах тех лет, возможно, даже в большей степени, чем в декорациях, он зарекомендовал себя как выдающийся художник-романтик. В лучшем случае они очень близки по качеству к шедеврам немецкого романтического пейзажа Каспара Давида Фридриха. Характерно, что здания играют важную роль на картинах Шинкеля, а обширные готические сооружения в "Возвышенном" духе аббатства Фонтхилл Уайатта встречаются на самом деле чаще, чем греческие или итальянские ткани.

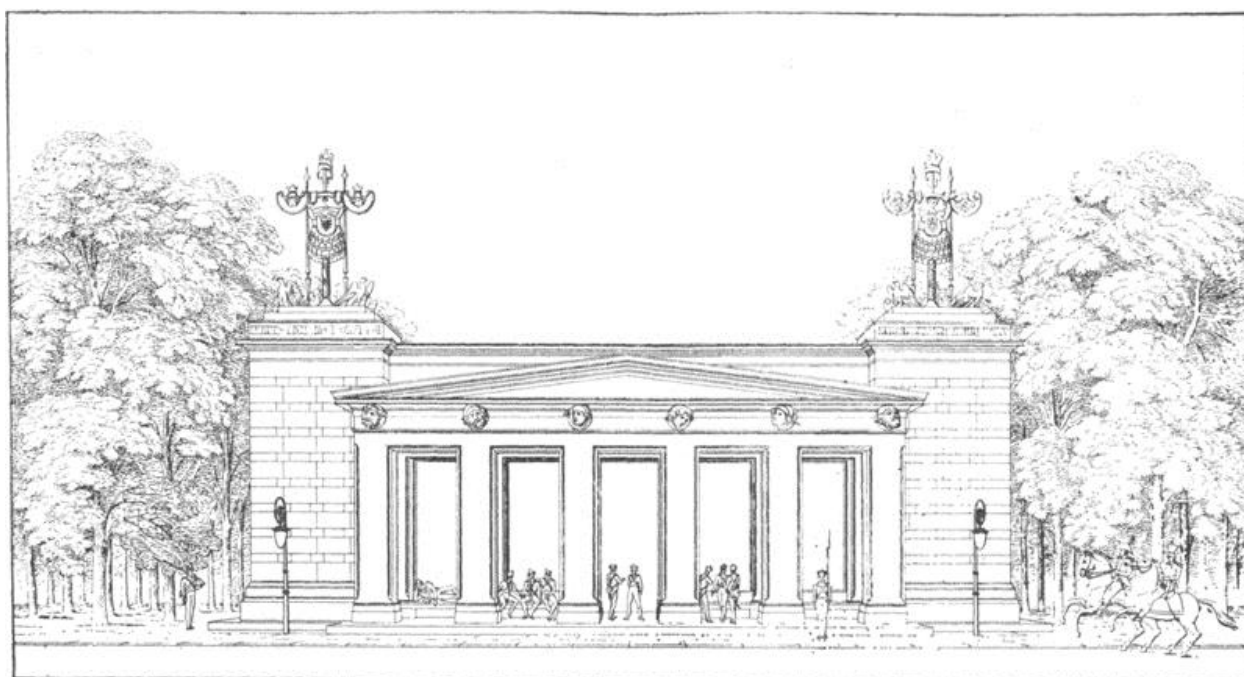


Figure 5. Karl Friedrich von Schinkel: project for Neue Wache, Berlin, 1816

Но если готические проекты составляли более важную часть его творчества на холсте, а также на бумаге в первые десятилетия века, чем в случае с любым другим архитектором того периода, даже в Англии, то Шинкель официально дебютировал в архитектуре как грек и рационалист. Названный государственным архитектором Фридрихом Вильгельмом III в 1815 году, его проект следующего года для Новой площади (рис. 5) на Унтер-ден-Линден, напротив оперного театра Фридриха Великого, особенно примечателен использованием квадратных опор - ледольцианской крайности рационалистического упрощения - под греческим фронтоном. Его интенсивный романтизм также проявляется в образах пергаменской экстравагантности, которые торчат из фриза наверху. Неудивительно, что в здании, выполненном в том виде, в каком оно, к счастью, сохранилось до сих пор, квадратные опоры заменены греческими дорическими колоннами. Но широкие плоские элементы, обрамляющие кубическую массу сзади, и, прежде всего, великолепные пропорции всего здания в целом свидетельствуют о более уверенной руке, чем у любого другого

архитектора того времени в Германии. Заметен контраст с "Глиптотекой" Кленце, начатой в том же году.

Берлинский собор Шинкеля, перестроенный в 1817-22 годах рядом с барочным замком Андреаса Шлютера, был скромной работой и не слишком успешной; его замена в 1894-1905 годах огромным сооружением в стиле неobarock Юлиуса Рашдорфа не стала большой потерей.

За собором последовало произведение гораздо большего масштаба - берлинский Шаушпильхаус, спроектированный в 1818 году и построенный в 1819-21 годах (Фото [12](#)). Здесь сложность массы несколько снижает четкость геометрического порядка отдельных частей; но рационалистическое обращение Шинкеля с греческими элементами нигде не проявляется лучше, чем в сочленении аттика с помощью 'пилястрады' из маленьких антов или сетчатой организации стен боковых крыльев. Интерьер зрительного зала смело сочетает в себе очень простые и крупномасштабные элементы стен с очень изящно оформленными железными опорами для рядов лож и галерей.

Характеристикой многогранности таланта Шинкеля, хотя и гораздо меньшей и по сути менее счастливой, является Военный мемориал, также 1819-21 годов, на Кройцберге в Берлине. Это готическое святилище самого кружевного и линейного дизайна, высотой 111 футов, полностью выполненное из чугуна.

Сингакадемия в Берлине 1822 года постройки и большой дом в Шарлоттенбурге для банкира Беренда, с другой стороны, являются очень совершенными упражнениями в строго классической манере, такой, какую его французские современники в настоящее время выполняли с заметно меньшим изяществом пропорций. Zivilcasino в Потсдаме, строительство которого началось в следующем году, где неудобное расположение вынудило — или, возможно, просто оправдало — асимметричное расположение частей, проиллюстрировало аспект таланта Шинкеля, который особенно важен для его поклонников двадцатого века: наложение согласованного геометрического порядка на здание, заметно неправильное по своей массе. Это было то, во что англичане играли только в те годы, когда проектировали Живописные итальянские виллы, такие как Nash's Cronkhill, или свободно построенные особняки с замками, такие как Гврих (Фото [49](#)).

Для романтического классицизма характерно, что шедевр Шинкеля — а вместе с более поздними банковскими интерьерами Соана и шедевр того периода — должен стать музеем. Музей Altes, спроектированный в 1823 году и построенный в 1824-8 годах, выходит окнами на замок Лютсгартен, которому только что заверченный проект Schlossbrücke Шинкеля придал новый достойный вид. Музей значительно превосходил по рангу его довольно непримечательный собор; и все же на первый взгляд он может показаться одним из наименее оригинальных и наиболее скромных археологических сооружений романтической классики (Фото [13](#)). Заменив парадигму периферийного храма с фронтоном парадигмой стоа, Шинкель, очевидно, рассчитывал на престиж гигантского греческого ордена, чтобы произвести впечатление на своих современников, точно так же, как это сделал Броньяр на Парижской бирже (фото [8в](#)). Но музей сохраняет восхищение двадцатого века, обычно наскучивающее и даже шокирующее подобной стилофилией из-за необычайной логики и элегантности его общей организации.

Фронтальная плоскость великолепно проработанных ионических колонн не ослаблена по углам, как это обычно бывает с колоннадами, видимыми на свету, поскольку здесь отроги стен, заканчивающиеся антеями, прочно обрамляют длинный непрерывный ряд. И если эта фронтальная колоннообразная плоскость не нарушена — а также, кажется, своим гигантским масштабом отрицает тот факт, что это двухэтажное сооружение, — то в темноте портика, ставшего еще темнее и романтичнее благодаря богато раскрашенной фреске,

разработанной Шинкелем и выполненной под руководством Питера Корнелиуса, вскоре становится заметно углубление продолговатой формы, где двойной лестничный пролет ведет на верхний этаж. Более того, чтобы этот фасад не читался как стоа, не более чем портик, над центром, еще дальше в тыл, возвышается прямоугольный аттик.

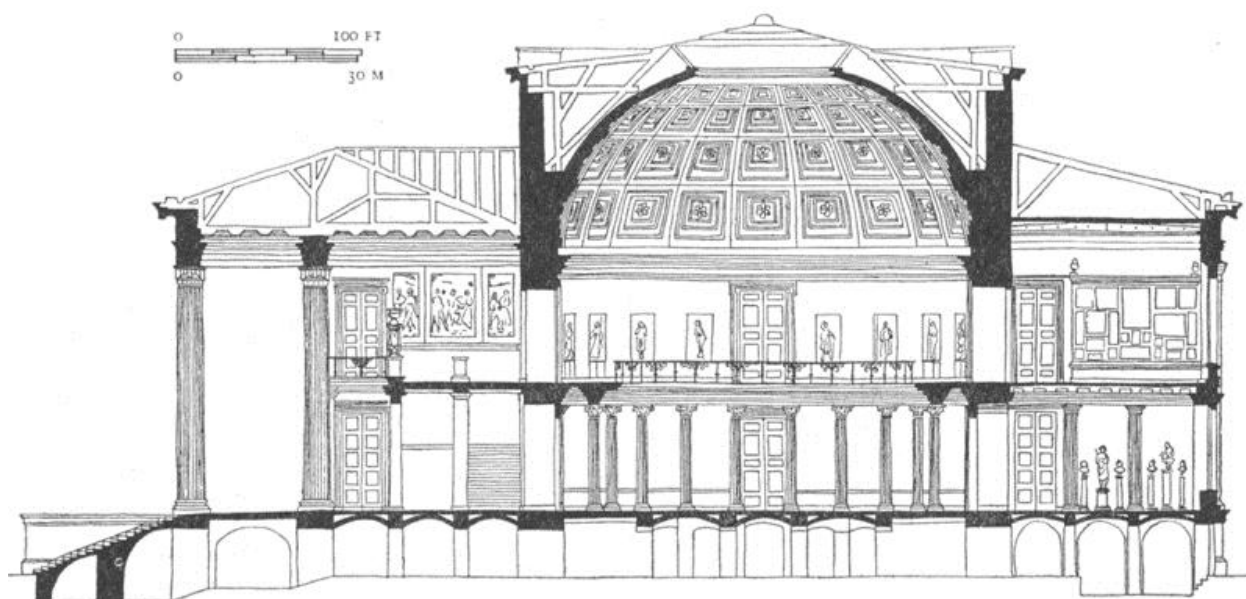


Figure 6. Karl Friedrich von Schinkel: Berlin, Altes Museum, 1824-8 section

Для пуризма подхода Шинкеля, пуризма не археологического, а визуального, характерно, что этот чердак внешне маскирует центральное куполообразное пространство в стиле Дюрандеска (рис. 6). Такие круглые центральные пространства, столь характерные для романтической классической планировки, были излюбленным местом для классической скульптуры, главного сокровища большинства художественных коллекций того периода, с тех пор как в Ватикане был построен музей Пию-Клементино. Нет ничего прекраснее этого в пропорциональном соотношении внутренней колоннады, простой стены наверху и кессонного купола с окулусом. Большинство из них, действительно, являются лишь слабыми копиями римского пантеона; этот превосходит по отличию, если не по масштабу, его древний оригинал.

Но в Музее, в отличие от мюнхенской Глиптотеки, должны были быть картинные галереи, а также залы скульптур; и организация их Шинкелем, гораздо менее роскошная, чем у Кленце в его пинакотеке, является техническим триумфом рационалистической стороны романтического классицизма. Экраны, расположенные под прямым углом к окнам и, таким образом, свободные от бликов, занимали большую часть подвесного пространства, что почти предвосхищало передвижные экраны художественных галерей середины двадцатого века (рис. 6).

Кроме того, внешняя обработка задних стен музея позволила добиться ясности математической организации и тонкости структурного выражения деталей, которым также вряд ли можно было найти равных до середины двадцатого века. Высокие окна в два ровных ряда четко подчеркивают два этажа галерей позади; оштукатуренные стены между ними изящно подчеркивают своей плоской рустовкой — так похожей на ту, которую Соун использовал в Банке Англии, — масштаб тонкой кладки из тесаного камня. Но гигантский порядок фасада также отчетливо отражен в плоских угловых проемах, сразу за которыми обрывается линия между этажами и рустовка стен. Прототип такой детализации можно

увидеть в афинских пропилеях, несомненно, знакомых Шинкелю по публикациям; аналогией — или, по крайней мере, превосходной параллелью двадцатому веку — является то, как Мис ван дер Роэ использует сочетание стальных опор и кирпичной кладки в своих зданиях, возведенных для Иллинойского технологического института в Чикаго за последние пятнадцать лет (см. Главу [20](#)).

Быстрое ухудшение рационалистических греческих стандартов, которое последовало в течение нескольких десятилетий даже в руках самых способных учеников Шинкеля, следует отметить в музее Neues, построенном в 1843-55 годах Ф. А. Штюлером (1800-65) позади музея Altes. Это еще более очевидно в соседней Национальной галерее, также созданной Штюлером, но основанной на эскизе Фридриха Вильгельма IV. Этот храм стоит на очень высоком фундаменте, неуклюже извращая тему памятника Фридриху Великому работы Джилли и "Валгаллы" Кленце. Она была закончена только в 1876 году, к тому времени даже в Германии романтический классицизм был полностью мертв (см. Главу [9](#)).

За своим музеем, который сам Шинкель построил в 1828-32 годах на берегу реки Купферграбен, находится Пакхофгебойде. Этот ряд утилитарных сооружений определенно соответствовал Музею с греческим рационализмом его заднего фасада. Но для складов в отдаленном конце группы Шинкель использовал довольно прямую транскрипцию парадигмы Дюрана для дугообразного рынка.^[49] Здесь, почти точно в то же время, что и в Государственной библиотеке Гертнера в Мюнхене и Министерстве финансов Хюбша в Карлсруэ, *Рундбогентишль* появляется на ранней стадии как альтернатива греческому языку с траблированием. В сравнительно утилитарных работах, построенных несколькими годами ранее, Военной тюрьме в Берлине, строительство которой началось в 1825 году, и маяке в Арконе того же времени, Шинкель уже использовал темную кирпичную кладку без покрытия, но с квадратными, а не арочными проемами; в то время как в его давно снесенном Гамбургском оперном театре, строительство которого было начато также в 1825 году и завершено в 1827 году, повсюду были арочные проемы в несколько высоком ренессансном стиле, но с гораздо более суровой обработкой, чем у Кленце в его Мюнхенской пинакотеке.

К 1825 году относится также начало строительства церкви Вердер в Берлине, готической по своим сводам, а также по деталям и выполненной из кирпича и терракоты. Менее справедливая по своим масштабам, чем его более ранний готический памятник из чугуна, эта церковь в том виде, в каком она была выполнена, заставляет сожалеть о том, что проект купола Шинкеля 1822 года, заимствованный либо из "интерьера Мадлен" Виньона в Париже, либо из одной из парадигм Дюрана, не был выполнен.

В 1826 году началась обширная и разнообразная работа Шинкеля для королевской семьи в Потсдаме,^[49] городу суждено было стать богатейшим центром позднего прусского романтического классицизма. Здесь он работал в тесном сотрудничестве с наследником престола, который позже, после 1840 года, стал королем как Фридрих Вильгельм IV. Этот романтический и талантливый принц, который на самом деле хотел бы быть архитектором, а не правителем, часто предоставлял Шинкелю, а после его смерти ученикам Шинкеля эскизы, по которым (как мы видели в случае с Национальной галереей) с большим или меньшим успехом создавались различные выполненные здания. Один из великих любителей, он был очень поздним примером прямого королевского вмешательства в архитектуру. Некоторая склонность стиля Шинкеля к живописности — еще более очевидная в работах в Потсдаме его самого способного ученика Людвиг Персиуса (1803-45) — может быть приписана этому знатному покровителю.

В Берлине в конце двадцатых годов Шинкель также занимался реконструкцией дворцов для братьев Фридриха Вильгельма, крупными работами по масштабу, но довольно

ограниченными по архитектурному интересу.^[50] Более характерным для лучшей греческой манеры Шинкеля является несколько более поздний дворец для принца Уильяма, построенный в 1834-5 годах младшими Лангхансами (К. Ф., 1781-1869). Здесь стоит упомянуть еще более поздний театр этого архитектора в Бреслау, построенный в 1843 году, а также старое русское посольство 1840-1840 годов постройки в Берлине Эдуарда Кноблауха (1801-1865), но аналогичная работа Шинкеля выполнена на пятнадцать лет раньше.

В Потсдаме, несмотря на то, что большая часть того, что он делал там, также заключалась в расширении более ранних зданий, Шинкель был более свободен, чем в Берлине. Сотрудничество с садовником П. Дж. Ленне (1789-1866), который создал великолепные натуралистические декорации в традициях английского сада, возможно, способствовало созданию более свободной и менее классической композиции. Со многих точек зрения Шарлоттенхоф с его доминирующим греческим дорическим портиком, реконструированный с 1826 года как резиденция наследного принца, может показаться достаточно традиционным загородным домом в стиле греческого возрождения. Но если учесть планировку дома и его тесную связь с приподнятой террасой, а также связь с массивным блоком открытой беседки — 'объектом природы' в особом смысле Дюрана, — то можно увидеть, что здесь, как и ранее в Zivildcasino, но без необходимости, обусловленной местом, Шинкель стремился применить самый строгий геометрический порядок к асимметричной композиции. Для этого, конечно, Эрехтеум и, в некоторой степени, Пропилеи на Акрополе, эти два греческих образца романтического классицизма пятого века, послужили прецедентами. В соседнем замке Глиенеке, также построенном в 1826 году для другого прусского принца Карла, чей дворец в Берлине он тоже реконструировал, афинское происхождение очень характерно для более позднего бельведера 1837 года, основанного на хорагическом памятнике Лисикрата. Но именно асимметричное нагромождение тщательно организованных элементов здесь показывает, в какой степени Шинкель смог впитать и фактически синтезировать с дисциплиной романтического классицизма одно из главных формальных нововведений в Живописи. Смелое смещение башни от центра делает ее чем-то вроде итальянской виллы в стиле Кронхилл.

При расширении средневековой ратуши Кольберга в Померании, начатом в 1829 году, Шинкель использовал светскую позднюю готику в версии столь же жесткой и механической, как у дворца Виттельсбахов Гертнера десятилетием позже. С другой стороны, замечательный охотничий домик с централизованной планировкой, построенный для князя Радзивилла в Острово в 1827 году, проиллюстрировал смелую попытку применить принципы структурного рационализма Дюрандеска к деревянному строительству; результат действительно сильно отличается от современных американских, российских и шведских деревянных домов, которые были спроектированы как копии мраморных храмов.

В 1828 году серия проектов церквей в новых пригородах Берлина, некоторые из которых были выполнены в уменьшенном виде в начале тридцатых годов, продемонстрировала резкий отход от классических моделей — которые все еще иногда предлагаются в качестве альтернативы и фактически выполнены в двух случаях — к созданию очень индивидуального вида *Рундбогентиля*. Все они должны были быть построены из кирпича с терракотовой отделкой, но оказались менее удачными, чем дом, который он построил из тех же материалов для производителя кирпича и терракоты Feilner в Берлине в 1829 году. Своей идеальной правильностью и жестким оформлением это напоминало заднюю часть музея (рис. 7). Но использование изящных арабесковых рельефов в косяках проемов, вполне в *стилекватроченто*, скорее более удачно иллюстрирует, чем церковь проецирует характерную для этих лет модуляцию от греческих к итальянским моделям.

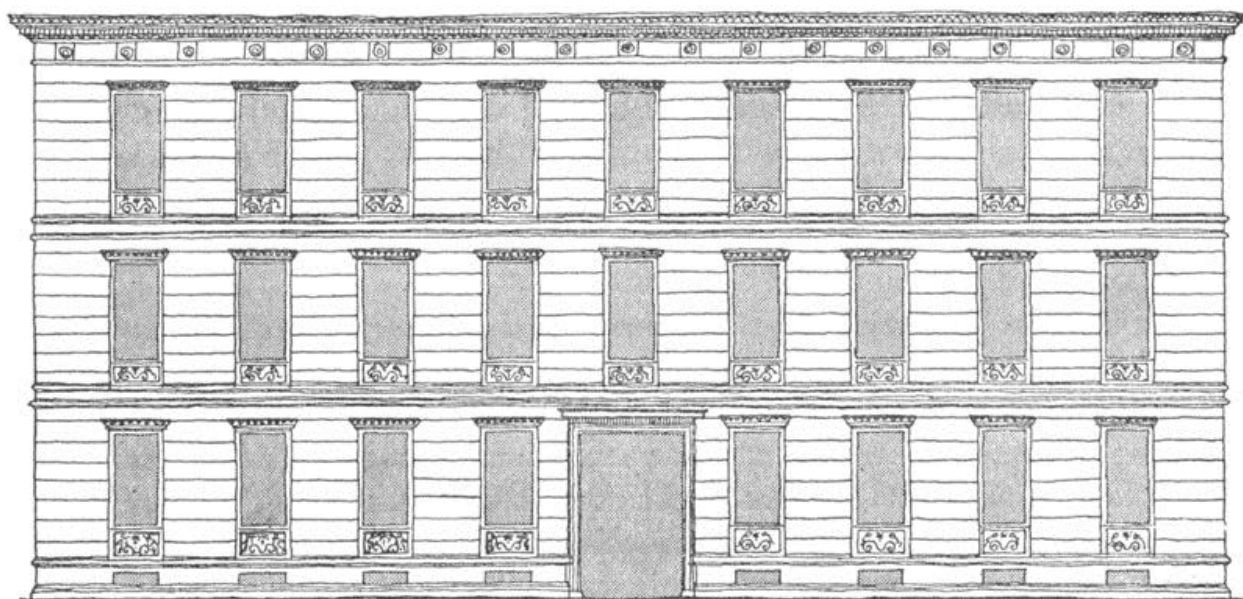


Рисунок 7. Карл Фридрих фон Шинкель: Берлин, дом Фейнеров, 1829 год, высота над уровнем моря

Самый удачный и неформальный пример такой модуляции можно увидеть в Доме Придворного садовника в поместье Шарлоттенхоф 1829-31 годов постройки (Фото [14А](#)). Тесно связанные Чайный домик и Римская баня 1833-4 годов постройки свободно окружают квадратный задний сад на пересечении двух каналов. Как ясно видно из плана самого дома, это была не новая постройка, а реконструкция или ограждение более раннего домика садовника; но для общего эффекта более важным, чем первоначальный монолитный блок, является умелое расположение четко очерченных пустот в трехмерной композиции, пустот, которые включают беседки разной высоты, лоджии и даже открытый чердак под главной крышей.

С одной стороны, вдохновение для этого, должно быть, почерпнуто из иллюстраций Дюрана к "использованию объектов природы" или, возможно, из других французских работ^[51], более конкретно посвященных итальянским зданиям в сельской местности. С другой стороны, в большей степени, чем большинство англо-итальянских вилл в линейке Nash's Cronkhill, эта вилла, похоже, основана на некоторых реальных знаниях итальянской сельской, если не сказать деревенской, застройки. Но визуально, как в Кронкхилле и Глиенеке, стержнем всей композиции является башня, вокруг которой различные элементы, твердые и полые, организованы так же тщательно, как в произведении неопластической скульптуры двадцатого века. Этот дом садовника является таким же международным шедевром итальянской виллы *mode* с асимметричными башнями, одним из более скромных, но чрезвычайно значимых нововведений первой половины девятнадцатого века, как и Музей официального греческого классицизма *Altes*.

В Потсдаме и поблизости от него ученик Шинкеля Персиус, до своей безвременной кончины всего через четыре года после смерти Шинкеля, создал множество других композиций этого порядка, часто путем реконструкции зданий восемнадцатого века.^[52] Двумя из лучших являются "Фазантерия", представляющая собой итальянскую виллу с высокими башнями, и группа, включающая Фриденскирхе, выполненная другими архитекторами Персиуса в 1845-8 годах (Фото [15](#)). В этой последней группе главной особенностью является точная копия раннехристианской базилики, вплоть до включения настоящей средневековой мозаики на апсидах, привезенной из Мурано; однако

композиционно группа представляет собой шедевр классической живописи, по тонкости и элегантности соперничающий с "Домом садовника" Шинкеля. Еще более личным для Персиуса является изысканность деталей и необычная внешняя аркада его более ранней Хайландскирхе 1841-183 годов постройки с ее изящной отдельно стоящей колокольней на берегу озера в соседнем Сакроу.

Также примечательны его дома с паровыми двигателями, особенно для Бабельсбергского замка. Включение средневековых и даже исламских деталей указывает на растущую эклектичность вкуса примерно с 1840 года; однако разрозненные элементы настолько масштабированы и упорядочены, что образуют асимметричный узор, характерный для итальянской виллы, в котором камин, похожий на минарет, создает доминирующий вертикальный акцент. Менее живописен Оранжевый замок, основанный на эскизе Фридриха Вильгельма IV и выполненный после смерти Персиуса А. Гессе.

Большая потсдамская церковь Шинкеля, Николаикирхе, спроектированная в 1829 году и построенная до основания купола в 1830-7 годах, стояла прямо в городе, а не в парке, как его работы для принцев, и является полностью официальным памятником. Он был задуман как полусфера над кубом в самом геометрическом стиле романтического классицизма. Как и в случае с "Куполом Пантеона" Суффло, на это, несомненно, повлиял "Собор Святого Павла" Рена в Лондоне, который Шинкель видел во время путешествия по Англии в 1826 году. К сожалению, позже Персиусу пришлось добавить угловые башни, почти как дымовая труба минарета его машинного отделения в Бабельсберге, чтобы загрузить подвесные двигатели, когда он достраивал церковь в 1842-50 годах. Эти несущественные особенности полностью опровергают формальный замысел Шинкеля. Интерьер, однако, превосходит те, что были в большинстве централизованно спланированных церквей этого периода в различных странах, которые были основаны на Римском пантеоне.

У Шинкеля не было таких возможностей застраивать целые площади и улицы, как у его Бадена и баварских современников. Несмотря на все его усилия, берлинский Люстгартен, вероятно, никогда не был удовлетворительным с точки зрения урбанистики из-за недостаточного внимания, уделяемого его скромному собору рядом с массивным замком в стиле барокко, и неловкого смещения оси, по которой Шлоссбрюке выходит на Унтер-ден-Линден. На другом конце Унтер-ден-Линден, на Парижской площади внутри Бранденбургских ворот К. Г. Лангханса, мало что указывает на то, что Шинкель намеревался упорядочить окружающие здания. Все, что он на самом деле смог там построить, - это Красный дворец 1832-3 годов постройки (фактически реконструкция), который был снесен в 1906 году, чтобы освободить место для отеля "Адлон".

Фасады Красного дворца производили впечатление *флорентийского стиля кватроченто* из-за их относительно смелой рустовки; однако только большие проемы были изогнуты дугами, обычные окна были перекрыты перемычками. Важным проявлением нового интереса Шинкеля к асимметричному порядку стало расположение четырех арочных проемов; они были сбалансированы по отношению к углу Унтер-ден-Линден, но несбалансированы по отношению только к обоим фасадам; остальные окна были расположены довольно равномерно.

Если Шинкель, по—видимому, принял здесь версию возрождения эпохи Возрождения — как, если уж на то пошло, он уже сделал гораздо раньше в своей несколько похожей реконструкции Берлинской ратуши в 1817 году, - то в Новом Торе, также в 1832 году, он предусмотрел две сторожки, которые находились в своего рода *Рундбогенстиле* в стиле тюдоров, сравнимом с дворцом Виттельсбахов Гертнера пятнадцатью годами позже. Его поездка в Англию ^[53] его очаровала английская архитектура, старая и новая; там он с интеллектуальным интересом разглядывал все — от средневековых замков до

возвышающихся новых хлопчатобумажных фабрик близ Манчестера с их внутренними железными каркасами. Однако у него не было возможности широко использовать железные конструкции, хотя нет никаких сомнений в том, что, доживи он до сороковых годов, он сделал бы это как с техническим, так и с эстетическим мастерством.

В Бабельсбергском замке,^[54] построенный для довольно безвкусного брата своего особого покровителя, впоследствии императора Вильгельма I, он изобразил английский замок, по общему признанию, больше похожий на современные живописные особняки Нэша и Уайатта, чем на какой-либо настоящий средневековый. Он был спроектирован в 1834 году и начат в 1835 году. Персиус унаследовал его после смерти Шинкеля, перепроектировав одну из главных башен, и окончательно она была закончена после смерти Персиуса Генрихом Штраком (1805-80) в 1849 году. Хотя Бабельсберг, безусловно, не уступает Истнору Смирка или Хавардену Канди, если не считать прекрасного места и богато органичной композиции Гвриха Басби, он лучше воспринимается на рисунках Шинкеля или Персиуса, чем в действительности. Замок Каменц, довольно тюдоровская реконструкция более раннего здания, которую Шинкель предпринял в 1838 году, более типичен, но не более успешен.

Хотя Шинкель играет лишь незначительную роль в собственной постановке, следует, по крайней мере, упомянуть его упражнения в режиме Шале. Они не только иллюстрируют очень широкий диапазон его собственного эклектичного вдохновения, значительно более широкий, чем у Дюрана и французов предыдущего поколения, они также представляют собой один из второстепенных аспектов его достижений, которые с удовольствием использовали его ученики и вообще немецкие архитекторы середины века. Однако самой счастливой работой его последователей было продолжение линии итальянских вилл Глинеке и Дома Придворного садовника, линии, в которой Персиус, по крайней мере, почти не уступал своему учителю.

Греческие работы подражателей Шинкеля, как правило, были чрезмерно украшены и им не хватало геометрического порядка, в то время как их *Рундбогенштиль* в целом имеет неуклюжие пропорции и бессвязный орнамент (см. Главу 2). За пределами Пруссии такие гамбургские архитекторы, как Wimmel & Forsmann и de Chateauneuf, лучше других северных немцев иллюстрируют реальные возможности *Rundbogenstil*. Более того, де Шатонеф имел некоторую международную репутацию после того, как получил вторую премию на конкурсе, проводившемся в 1839-40 годах для Королевской биржи в Лондоне. Его дизайн для этого был основан на Лоджии Ланци и, вполне возможно, послужил основой для проекта гертнеровского Фельдхерренхалле в Мюнхене, строительство которого началось в следующем году.

Невозможно и не нужно следовать романтическому классицизму во всех других центрах Германии. В Дармштадте классическая Людвигскирхе 1822-7 годов работы Георга Моллера (1784-1852),^[55] ученик Вайнбреннера, представляет собой красивое круглое здание с внутренней колоннадой под куполом. Таким образом, это скорее похоже на "центральное пространство" в музее Шинкеля, но с более широкими пропорциями. Смелый арочный вход, имеющий почти ледольцианский характер, расположен по внешней окружности глухой стены, а не более обычного портика храма. Артиллерийские казармы в Дармштадте 1825-187 годов постройки ученика Моллера Франца Хегера (1792-1836) стали особенно ранним примером *Рундбогенштиля*. Сравнимым был построенный Августом Буссе в Берлине в 1842-189 годах замок Зелленгефангнис, первый немецкий пример пенитенциарного учреждения с радиальной планировкой и отдельными камерами (см. Главу 5). Разрушенная Тринитатискирхе Штюлера в Кельне, раннехристианская базилика в стиле Персия, построенная в 1860 году, была намного красивее его берлинских церквей (см. Главу 2).

Также *Рундбогенштилем*, но более средневекового порядка, была синагога Земпера 1838-41 годов в Дрездене. Его централизованная масса нехарактерно пластична. Его тамошний дворец Оппенгейм 1845-8 годов по адресу 9-11 На Бюргервизе, основанный на дворце Пандольфини Рафаэля, был красивым и очень 'правильным' примером международного возрождения эпохи Возрождения, который можно сравнить, как дом де Мерона в Гамбурге, с лондонскими клубными домами Барри. Однако фонтан от холеры 1843 года в Дрездене был готическим, что является еще одним свидетельством довольно бесцельного эклектизма Земпера в то время.

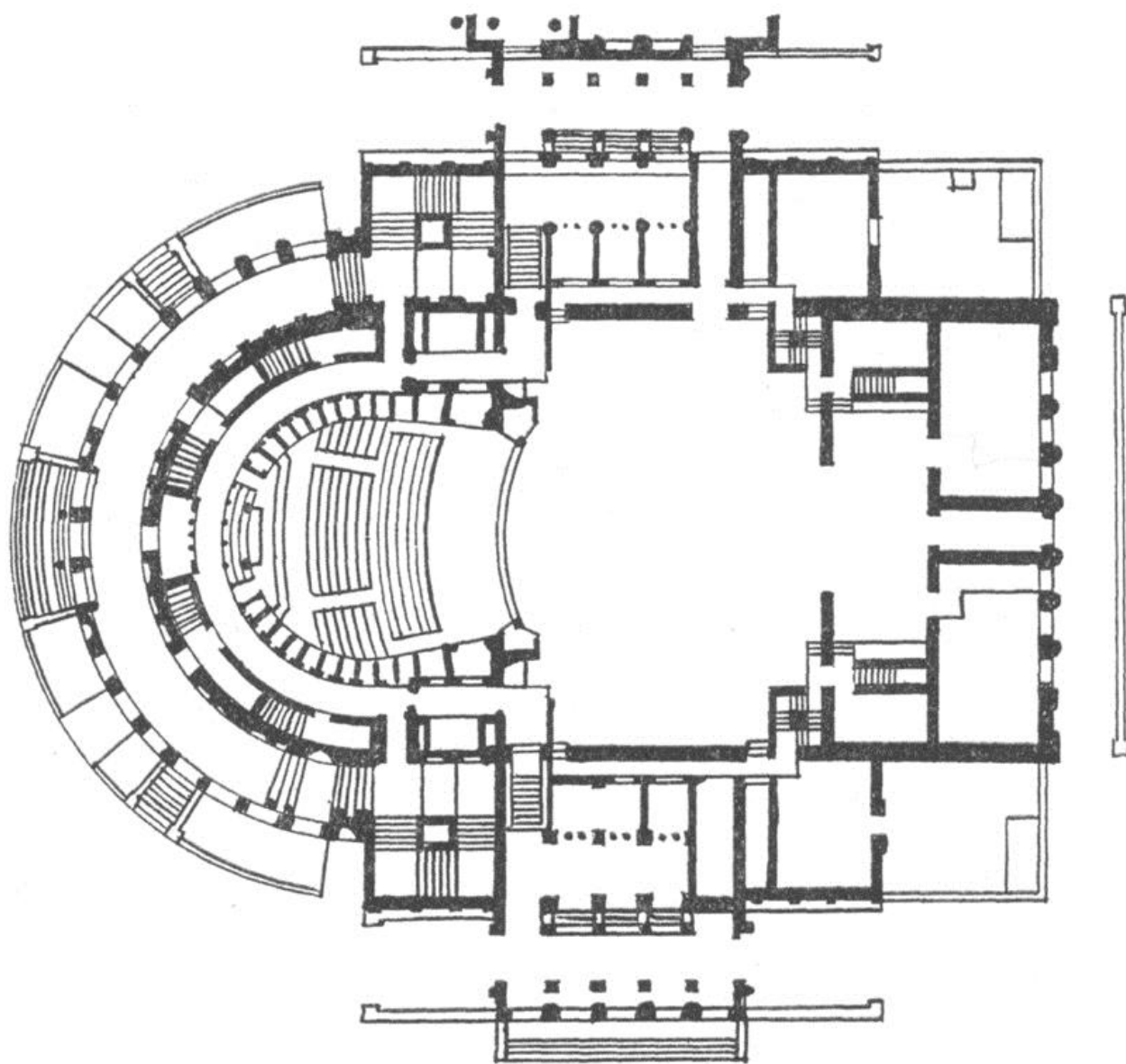


Рисунок 8. Готфрид Земпер: Дрезден, Оперный театр (первый), 1837-41, план

Его главными работами этого периода были первый оперный театр [\[56\]](#) в Дрездене 1837-41 годов, где происходили первые триумфы Вагнера, позже сожженный и восстановленный Земпером, и близлежащая художественная галерея 1847-54 годов, которая, к несчастью, завершила цикл создания великолепного Цвингера в стиле рококо Даниэля Пеппельмана. Один был довольно праздничным, другой - довольно торжественным примером возрождения эпохи Возрождения; оба больше примечательны своим планированием и общей организацией, чем какими-либо визуальными отличиями (рис. [8](#)). Оперный театр в

Ганновере, построенный Г. Л. Ф. Лавесом (1789-1864) в 1845-1852 годах, менее оригинален по плану, но более сдержан, даже немного шинкелеват (фото [14в](#)). Его интерьер был полностью переделан с тех пор, как он подвергся бомбардировке во время Второй мировой войны.

Историк всегда стремится продвигаться вперед, скорее форсируя, чем замедляя темпы развития событий в своем письменном изложении. "Пропилеон" Кленце, однако, уже предоставил доказательства позднего сохранения греческих идеалов в немецких государствах; в Штутгарте "Кенигсбау" 1857-60 гг. К. Ф. Лейнса (1814-92), ученика Анри Лабруста в Париже, является более достойным примером, хотя на самом деле это было начато двадцатью годами ранее Дж. М. Кнаппом (1793-1861). В Вене еще в 1873 году здание парламента Теофиля фон Хансена (1813-91) представляет собой грандиозный пример того, что французы впервые попытались построить почти столетием ранее. Неоднозначная по своей массе, но все же очень элегантная в своих греческих деталях, она заметно контрастирует с другой венской работой Хансена третьей четверти века, которая в целом выполнена в стиле Высокого Возрождения (см. Главу 8).

Этот уроженец Копенгагена и получивший образование архитектор знал Грецию не понаслышке, поскольку он и его брат Х. К. Хансен (1803-83) несколько лет работали в Афинах у Виттельсбахов и сменившей их датской династии. Вдоль Университетской улицы в Афинах находится заметный ряд сооружений с портиками. Университет, построенный в 1837-42 годах, принадлежит старшему брату; Академия, построенная в 1859-87 годах, была спроектирована Теофилом и выполнена его учеником Эрнстом Циллером; Национальная библиотека также была спроектирована Теофилом в 1860 году и завершена в 1892 году. Традиционные эссе в стиле международного греческого возрождения, здесь несколько ироничные из-за близости к великим руинам пятого века, им не хватает элегантности и утонченности Дворца Димитрию Теофила 1842-3 годов постройки (недавно разрушенного при расширении отеля Grande Bretagne в сторону площади Синдагма), а также более чем шинкелевской сдержанности самого раннего здания романтической классики в Греции. Это изможденный, но выдающийся Старый дворец Гартнера,¹⁵⁷¹ спроектирован в 1835-6 годах для Оттона Виттельсбахского сразу после его вступления на греческий престол и построен в 1837-41 годах (Фото [17а](#)).

Старый дворец и его соседка Великая Бретань по-прежнему доминируют в центре современных Афин. Дворец с его правильностью, строгостью и геометрической ясностью дизайна является более совершенным архетипом самых строгих романтических классических идеалов, чем все, что Гартнер построил в Мюнхене; действительно, возможно, этим идеалам нигде больше не следовали так решительно в монументальном масштабе, кроме Дании. Можно даже непочтительно задаться вопросом, много ли в пятом веке гражданских зданий было таким чистым и спокойным!

Гертнер и Хансены задали тон местному греческому наречию возрождения североευропейского порядка. По своей детализации этот народный язык иногда превосходит по изысканности язык более поздних веков античности, как показано здесь в Стое Аттала на Агоре — по крайней мере, в том виде, в каком он был недавно реконструирован, — или в Арке Адриана. Однако не все новые постройки были греческими: римско-католический собор Кленце (Агиос Дионисиос) на Юниверсити-стрит представляет собой базилику с деталями эпохи Возрождения, построенную в 1854-63 годах; скромная английская церковь 1840-3 годов постройки довольно слабо готична и, по общему мнению, основана на проекте К. Р. Кокерелла, который был сильно изменен в исполнении.

Из ведущих греческих архитекторов того периода, Лисандра Кафтанзоглу (1812-85), Стаматиоса Клеантиса (1802-62) и Панахиотиса Калкоса (1800? -1870?), только Клеантис

получил немецкое образование. Этот талантливый ученик Шинкеля скорее следовал итальянским традициям своего учителя, чем греческим, и дом, который он построил в 1840 году для герцогини де Плезанс на Киффизия-авеню (ныне Византийский музей), является выдающимся примером итальянской виллы в стиле Дюрандеск с простыми аркадами спереди и сзади и низкими угловыми башнями. Кафтанзоглу, получивший образование в Школе изящных искусств в Париже и Милане, был несколько менее способным; но большое четырехугольное здание в греческом стиле, которое он спроектировал в пятидесятых годах и построил в 1862-80 годах для размещения Политехнического института на улице Патиссия, более чем соперничает с академическими зданиями Хансенов на Университетской улице по тщательному расположению частей и правильной элегантности деталей. Из работ Калкоса сегодня мало что сохранилось в хорошем состоянии.

В новой столице далекой Греции больше и в целом более впечатляющих романтических классических зданий, чем в Вене и Будапеште, столицах Австро-Венгерской империи. В них амбициозные урбанистические проекты были начаты лишь позже, после восшествия на престол Франциска Жозефа в 1848 году. Храм Тесея в Фольксгартене в Вене 1821-3 годов работы Питера фон Нобиле (1774-1854),^[58] швейцарца, сделавшего себе репутацию в Триесте, едва ли больше, чем большое греческое садовое украшение, добросовестно копирующее Гефестион пятого века в Афинах строка в строку. Его соседний Бургтор, начатый в следующем году, гораздо достойнее в своем тяжелом, почти санмихелианском стиле. Более характерными, однако, являются работы Йозефа Корнхойзеля (1782-1860) и Пауля Шпренгера (1798-1854).

Шоттенхоф Корнхойзеля, начинающийся рядом с Шоттенгассе, представляет собой жилой комплекс, построенный в 1826-32 годах в сотрудничестве с Джозефом Адельподингером (1778-1849). Это мероприятие необычайного масштаба и проводится очень регулярно вокруг нескольких крупных внутренних судов. Гладкие оштукатуренные стены, ограниченный орнамент и регулярное остекление, выводимое на поверхность стен двойными окнами, можно встретить на многих улицах города, застроенных в эти десятилетия. За таким фасадом на Зайтенштеттенгассе находится элегантная, но довольно скромная синагога Корнхойзеля 1825-186 годов постройки. Он имеет эллиптический купол и внутреннюю колоннаду, которая ведет к узкой галерее. Гораздо богаче его прямоугольный главный зал 1823-4 годов постройки в Альбертине; как уже отмечалось, этот дворец уже был расширен в 1801-4 годах Монтойером в романтическом классическом стиле. Зал Корнхойзеля отделан зеркалом и бледно-желтой и бледно-лиловой скальолой с мелово-белыми греческими деталями и статуями муз из песчаника работы Дж. Клибера.

С Корнхойзелем все в классическом стиле; Шпренгер, с другой стороны, использовал довольно упрощенную версию *Рундбогенштиля*, скорее ренессансного, чем средневекового, для своего значительно более позднего Монетного двора 1835-7 годов в Хоймаркте в Вене. Более оригинальным, с очаровательными арочными оконными рамами из терракоты в тонких цветочных полосах, является его Ландесхауптманшафт 1846-8 годов постройки на Херренгассе, 11. Это удачно контрастирует с зданием Сейма Нижней Австрии, спроектированным в 1832-3 годах и построенным в 1837-44 годах Луиджи Пихлем (1782-1856) по соседству в доме № 13, довольно тяжелым и традиционным образцом романтического классицизма; то же самое относится и к дому № 17, очень простому зданию, первоначально построенному Моро для австро-венгерского банка в 1821-3 годах. Более позднее здание банка напротив Херренгассе в доме № 14, построенное Генрихом фон Ферстелем (1828-83) в 1856-60 годах, хорошо иллюстрирует изменение *Рундбогенштиля* здесь, как и в Германии, в сторону более богатых и готических форм после середины века. Проход со стеклянной крышей, ведущий через него во Фрейунг, все еще очень привлекателен, несмотря на свое ветхое состояние, и заслуживает сравнения с другими

сохранившимися примерами проходов в других местах Старого и Нового Света (см. Главы [3](#), [5](#) и [8](#)).

Великая венская строительная кампания девятнадцатого века Франциска Жозефа началась в 1849 году с открытия Арсенала. Там внешние полигоны (ныне в основном разрушенные бомбардировками) были достроены в 1855 году по проектам Эдварда Ван дер Нюлля (1812-65), ученика Нобиле и Шпренгера, и его партнера Августа Сиккарда фон Сиккардсбурга (1813-68). Музей армии 1850-6 годов постройки принадлежит Людвигу Ферстеру (1797-1863) и Теофилу фон Хансену (который женился на дочери Форстера после переезда из Афин в Вену), а часовня 1853-5 годов постройки принадлежит Карлу Рознеру (1804-59). Все они выполнены в слегка отличающихся друг от друга *стилях Rundbogenstil* и, как и Ferstel's bank, демонстрируют изменившийся вкус середины века, особенно в их довольно резкой кирпичной полихромии (см. Главу [8](#)).

В Будапеште Национальный музей 1837-44 годов Михаэля Поллака (1773-1855) представляет собой обширный прямоугольник, традиционно обрамленный портиком в восьмистильном коринфском стиле, с несколько строгой обработкой боковых крыльев в стиле Шинкеля. Это еще один важный пример музеев, которые повсюду были такими характерными памятниками романтического классицизма. Среди многих других крупных и типичных общественных памятников, спроектированных Поллаком, можно упомянуть здание Комитета, сравнимое по размерам и достоинству с его музеем.

Если сначала Греция, а затем Австрия нанимали датчанина Хансена в сороковые и пятидесятые годы, то более ранние романтические классические традиции К. Ф. Хансена, который в любом случае дожил до 1845 года, еще лучше поддерживались дома его учеником М. Г. Б. Биндесбеллем (1800-56). Если К. Ф. Хансена вдохновляли римляне и парижане, то Биндесбелла, скорее, вдохновлял немец, как это было принято в его поколении. Безусловно, его шедевр, опять же музей, да еще и музей скульптуры, превзошел Шинкеля Шинкеля. Музей Торвальдсена^[59] в Копенгагене был построен в 1839-48 годах для размещения скульптуры и коллекций полностью латинизированного Бертиля Торвальдсена, которые он решил в 1837 году подарить своей родной стране. Обстановка, конечно, греческая, но совершенно астильярная, как задняя часть берлинского музея Шинкеля; общее впечатление, особенно от двора с гробницей Торвальдсена в центре, удивительно египетское (фото [16В](#)). Математическую строгость архитектурного замысла подчеркивают фрески на стенах, когда-то в значительной степени смытые, но теперь полностью обновленные; они полностью романтизируют его строгие геометрические формы. Более того, даже чисто архитектурные элементы когда-то были полихромированы, если нынешняя реставрация цвета верна.

Фрески на фасаде музея были разработаны в 1847-8 годах и выполнены в 1850 году Йоргеном Зонне в виде цветной гипсовой интарсии с тяжелыми черными контурами. Развивая удачную идею Биндесбелла, они довольно реалистично рассказывают историю перевозки скульптуры из Рима в Копенгаген. Лиственные работы на стенах двора были выполнены Х. К. Фром в 1844 году — лавровые деревья, дубы и пальмы. В интерьерах, где Торвальдсен разместил свои собственные скульптуры несколько менее формально, чем скульптуры Эгины в Мюнхенской глиптотеке, замысловатое и яркое оформление бочкообразных сводов выдержано в том помпейском стиле, который был частью романтической классической традиции со времен Клериссо и Адама. Это создает приятный контраст с таким количеством неоклассических скульптур из белого мрамора на фоне однотонных стен, выкрашенных в яркие ровные цвета. Прекраснейшие из этих потолков не имеют современных конкурентов, даже среди работ Адама XVIII века, благодаря точной геометрической организации панелей и тонкой отделке очень низких гипсовых рельефов.

Более смелыми и полностью абстрактными являются полы из плиточной мозаики, выложенной ошеломляющим разнообразием узоров, некоторые из которых имитируют римские модели, но большинство из них настолько оригинальны по дизайну, что наводят на мысль о картинах "хардедж" 1960-х годов.

В нескольких других своих работах и проектах Биндесболл проявил себя значительно менее классическим и шинкелевским, чем в этом музее; возможно, музей отражает вкус Торвальдсена не меньше, а то и больше, чем его собственный. Стремясь, как и другие датчане его поколения, к *рундбогенштилю* в своих городских зданиях, для своих загородных домов он пришел к очень прямому и логичному сельскому стилю, в котором деревенские материалы и асимметричные композиции сочетались с романтическим классическим чувством порядка и благопристойности. Если, с одной стороны, его интерес к смелой структурной полихромии пятидесятих годов соответствует интересу англичанина Баттерфилда, то его внутренний стиль предвосхищает интерес англичанина Уэбба (см. Главы 10 и 12). Продукция Биндесбелла действительно была небольшой, но, по крайней мере, особого упоминания здесь заслуживает очень простая *сельскохозяйственная школа* Рундбогенштиля 1856-8 годов на Бульовсвей, 13 в Копенгагене, созданная после его смерти.

Й. Д. Херхольдт (1818-1902), проживший почти на полвека дольше Биндесбелла, естественно, был более продуктивным. Он также был мастером *рундбогенштиля*, с которым в его поколении едва ли могли соперничать даже самые способные немцы. Покойный, как и его Национальный банк на Холменс Канал, 17 в Копенгагене—1866-70— это один из лучших примеров более тосканского стиля *Rundbogenstil*. Его университетская библиотека 1857-61 годов постройки на площади Фру менее изысканна по дизайну, но гораздо более оригинальна по кирпичной отделке. Еще в восьмидесятые годы он поддерживал романтическую классическую дисциплину в своем итальянском готическом рауте в Одесе 1880-3 годов, а также провел множество тактичных реставраций романских церквей. От его прекрасной Копенгагенской станции 1863-1864 годов постройки сохранился деревянный сарай, который сейчас служит на другом месте спортивным залом.

Г. Ф. Хетч (1830-1903) также продолжил романтическую классическую линию, возможно, наиболее удачно в своей "Святой Ансгарскирке" 1841-2 годов, Римско-католической церкви в Бредгаде в Копенгагене. Фердинанд Мельдаль (1827-1908), хотя и был способен к очень дисциплинированному дизайну раннего Возрождения в своем офисном здании на Хавнегаде, 23 в Копенгагене, построенном в 1864 году, увел датскую архитектуру от романтического классицизма и *рундбогенштиля* в сторону эклектики времен Второй империи после того, как он стал профессором Копенгагенской академии в 1864 году и ее директором в 1873 году (см. Главу 8).

Копенгаген с его великолепными индивидуальными памятниками К. Ф. Хансена и Биндесбелла и улицами с прекрасными домами в романтическом классическом стиле представляет сегодня более привлекательную картину творчества того периода, чем почти любой другой город. В Норвегии, в настоящее время менее процветающей, чем Дания, есть работы самого Шинкеля. По крайней мере, проекты зданий Университета в Христиании, возведенные в 1841-51 годах К. Х. Грошем (1801-65), учеником К. Ф. Хансена и Хетча, были пересмотрены Шинкелем незадолго до его смерти, и обработка стен, безусловно, весьма характерна для его работ в плане ясности и логики их изложения.

В Швеции, где доминирующим влиянием в начале девятнадцатого века были сначала французский, а затем немецкий языки, как и в Дании, не было ни одного сравнительно блестящего развития романтического классицизма. Розендаль, загородный дом, построенный в 1823-1851 годах Фредриком Бломом (1781-1851), представляет собой

приятное и очень сдержанное сооружение, которое вполне могло быть создано практически любым французским архитектором поколения Блома. Его церковь Скеппсхольм в Стокгольме 1824-42 годов постройки, круглая внутри и восьмиугольная снаружи, является типичным, но не особенно выдающимся произведением своего периода. Более характерны скромные деревянные дома с греческими деталями. Они похожи на дома-храмы России и Соединенных Штатов, но в своей наивной "корректности" менее экстремальны, чем эти. Парадоксальным образом их стены из досок могли вдохновить Даунинга на один из аспектов антигреческой кампании в Америке сороковых годов (см. Главу [15](#)).

В 1850 году Штюлера вызвали в Стокгольм из Берлина для проектирования Национального музея. Проект, заверченный в 1865 году, выполнен в более богатом стиле венецианского Возрождения, чем он обычно использовал дома. Такие более определенно романтические способы, как правило, использовались местными архитекторами гораздо позже. Например, театр Содра 1858-9 годов в Стокгольме работы Я. Ф. Обома (1817-1900) все еще является довольно сдержанным примером возрожденного Высокого Возрождения; в то время как столь превосходный образец более тосканского типа *Рундбогенштиля*, как здание Скандиас в Стокгольме работы П. М. Р. Исаеуса (1841-90) и К. Сандала датируется 1886-9 годами, но его следует сравнивать с немецкими работами, созданными по крайней мере поколением ранее.

Голландия в этот период может предложить еще меньше отличий, чем Швеция.^[60] Однако Круглая лютеранская церковь на Сингеле в Амстердаме, перестроенная после пожара 1826 года Яном де Грифом (1784-1834) и Т. Ф. Суйсом (1783-1861), учеником Персье, своим огромным куполом придает местной обстановке отчетливо венецианский вид, несмотря на восхитительно голландское качество ее тонкой кирпичной кладки. Первоначальная церковь была построена в 1668-77 годах Адрианом Дортсманном, и, несомненно, своеобразный план с главным входом под кафедрой и двойными галереями в задней части главной ротонды унаследован от более старого здания.

Также можно упомянуть монументально классический Харлемер Поорт 1840 года в Амстердаме работы Дж. Д. Зохера (1790-1870), поскольку он практически уникален в Голландии. Здесь оштукатуренные стены, которые в Голландии, как и везде, обычно заменяют кирпичную кладку под влиянием международного романтического классицизма. Академия изящных искусств в Гааге, построенная З. Здание, построенное в 1839 году и снесенное в 1933 году, над которым возвышается ионический каменный портик, вполне могло бы возвышаться в любом провинциальном французском городе того времени. Очень похожий, за исключением коринфского портика, Дворец правосудия в Леувардене, построенный в 1846-52 годах Т. А. Ромейном (1811-81). Таким же красивым, но, подобно Гаагской академии, менее автохтонным по своему характеру, чем Круглая церковь, является длинный каменный фасад рядом со зданием Нидерландского банка на Турфмаркт (1860) работы Уиллема Энтони Фрогера. В целом, Голландия - исключение, подтверждающее правило. Почти единственные в Северной Европе голландские архитекторы в целом не смогли принять романтический классицизм в том виде, в каком он был описан, в частности, в трактате Дюрана; в то время как местные условия, в любом случае, свели монументальное архитектурное производство к минимуму в десятилетия между Ватерлоо и серединой века.

ГЛАВА 3

ФРАНЦИЯ И ОСТАЛЬНОЙ КОНТИНЕНТ

ПРЕЖДЕ ЧЕМ рассмотреть английскую архитектуру в годы между Ватерлоо и Великой выставкой, неплохо бы обратиться к французской. Драма вытеснения предположительно чисто классической школы в живописи чисто романтической, контраст между такими гигантами, как Энгр, с одной стороны, и Делакруа, с другой, не могут сравниться с обычным ходом французской архитектуры того периода; лишь очень редко достижения этих великих художников или полудюжины других, от Жерико и Бонингтона до Коро и Домье, по качеству равнялись достижениям Анри Лабруста или Дюбана. Хотя искусство Энгра во многом параллельно романтическому классицизму в архитектуре, ни один французский архитектор этого поколения на самом деле не приближается к нему по росту, хотя среди его близких друзей было несколько таких. Еще меньше среди архитекторов бунтующих романтиков, подобных выдающемуся Делакруа, или каких-либо "независимых", сравнимых с Коро.

Империя оставила обширное наследие незавершенных памятников. К чести Июльской монархии Луи-Филиппа по праву относится то, что они были доведены до конца через поколение после их начала; но вся заслуга в них фактически в целом принадлежит самому Наполеону. Последовавшая Реставрация вернувшихся бурбонов, усталых, реакционных и фанатичных, оказала свою поддержку в основном строительству религиозных зданий. Соответственно, первым важным новым заказом при Людовике XVIII было строительство Искупительной часовни в память о его брате Людовике XVI и Марии-Антуанетте. Эта часовня с приподнятым передним двором по бокам от гробницы, расположенная между улицами Паскье и д'Анжу у бульвара Осман, была начата в 1816 году и завершена в 1824 году (Табличка [18А](#)). Несколько менее уместно, что заказ получил любимый архитектор Наполеона Фонтен — его партнер Персье к тому времени ушел на пенсию. Но характер проекта и режима побудили его сменить свой прежний имперский стиль с праздничного и триумфального на торжественный и похоронный. Вполне достойный образец романтического классицизма, он, тем не менее, лишен четкости, присущей лучшим современным немецким работам. Он также мало напоминает — хотя вполне мог бы напомнить — ни об изысканности *стиля Людовика XVI*, ни о "Возвышенном" величии многих проектов монументальных кенотафов, разработанных предыдущим поколением архитекторов и поколением самого Фонтейна в их молодости.

Чтобы восстановить силу церкви, как того требовало благочестие позднейших бурбонов, необходимо было подготовить большое количество священников. Следующей значительной работой, предпринятой в Париже после Капеллы Экспиауар, был семинар Сен-Сюльпис на площади Сен-Сюльпис Э.-Х. Годде (1781-1869); это было начато в 1820 году и завершено в 1838 году. Его фасады настолько плоские и холодные, что наблюдатель может легко не заметить, что дизайн несколько приближается, возможно, бессознательно, к *флорентийскому* ватроченто. Однако ему совершенно не хватает археологического характера Кенигсбау Кленце в Мюнхене, спроектированного всего несколькими годами позже, или энергии и уверенности Иоганнеума Виммеля и Форсмана в Гамбурге. На самом деле, конечно, это происходит почти напрямую от Дюрана, а не от какого-либо тщательного

изучения архитектуры Тосканы Гранжана де Монтини. Несколько более определенно ранний Ренессанс в деталях описан в банях Мон д'Ор, построенных Л.-К.-Ф. Ледрю (1771-1861), учеником Дюрана, в 1822 году, и казармах на улице Муфтар в Париже, расширенных в 1827 году Шарлем Руо де Флери (1801-1875). Оба используют деревенский тосканский стиль, в чем-то похожий на то, что делал Кленце в Мюнхене, но гораздо менее археологический.

Вскоре после Семинара Годде построил несколько парижских церквей. Сен-Пьер-дю-Гро-Кайю на улице Сен-Доминик постройки 1822-3 годов заменил церковь, разрушенную во время революции. Более красивым и значительно большим является Сен-Дени-дю-Сен-Сакрамент на улице Тюренн, построенный в 1823-35 годах. Обе базилики представляют собой бочкообразные своды в традициях Сен-Филипп-дю-Руль Шалгрена; последняя довольно элегантна в своей сухой строгости, первую смущают различные более поздние пристройки за алтарем. Нотр-Дам-де-Бон-Нувель 1823-30 годов меньше и скромнее, как и две почти современные парижские церкви А.-И. Молиноса (1795-1850), Сен-Жан-Батист в Нейи 1827-1831 годов и Сент-Мари-де-Батиньоль на площади доктора Феликса Лоближуа в Париже 1828-189 годов. Всем этим церквям внешне не хватает греческого величия лондонских церквей того периода, построенных Инвудами и другими (см. Главу [4](#)), но планировка базилики обеспечивает интерьеры, которые значительно интереснее галерейных залов, которыми в то время довольствовались большинство английских архитекторов. Конечно, такой в высшей степени оригинальный интерьер, как в соборе Святого Петра Соана в Уолворте 1822 года, относится к совершенно иному классу.

Гораздо более крупная и выдающаяся церковь, чем любая из церквей Годде или Молиноса, - это Нотр-Дам-де-Лоретт на улице Шатоден, одно из немногих действительно выдающихся произведений этого унылого периода. Это был результат конкурса, проведенного в 1822 году, который выиграл Лебас, сотрудник Броньяра на бирже (Фото [18в](#)). Это пятинефное здание было построено за очень большие деньги в 1823-36 годах и роскошно украшено фресками, которые увеличили общую стоимость почти на шестую часть. Базовой моделью снова является раннехристианская базилика, но здесь интерпретированная в совершенно классических терминах, с высоким портиком храма, соперничающим с лондонским, спереди и без сводов или арок, за исключением восточной части. Свидетельством определенного эклектизма является богатая отделка потолка панелями попеременно квадратной и крестообразной формы; то же самое можно сказать и о введении куполообразного алтаря перед апсидой. Обе функции, безусловно, вдохновлены *чинквеченто*.

На взгляд современника, созвучного базиликам конца пятого-шестого веков в Равенне, Нотр-Дам-де-Лоретт, безусловно, имеет гораздо меньше раннехристианского облика, чем базилика Бонифациуса Зибланда в Мюнхене следующего десятилетия; но, несомненно, великие императорские базилики Рима четвертого и начала пятого веков, особенно Санта-Мария-Маджоре с ее разбитой нефной колоннадой, изначально были чем-то похожи на нее. В любом случае, церковь Лебаша является в высшей степени типичным памятником романтического классицизма и одним из крупнейших. Во Франции, как и везде, общепринятый диапазон прецедентов в настоящее время простирается далеко за пределы греческой и римской античности и включает итальянские модели пятого и шестнадцатого веков, хотя и очень немногочисленные из промежуточных столетий. Еще до строительства Нотр-Дам-де-Лоретт уроженцы Бельгии П.-Ж. Сандрие и Якоб Сильвейра (1785-?) при строительстве большой парижской синагоги на улице Нотр-Дам-де-Назарет в 1819-20 годах также довольно точно следовали базиликанской формуле.

Самая важная парижская церковь второй четверти века, Сен-Венсан-де-Поль на улице Лафайет, также представляет собой классическую базилику с пятью нефами (Табличка 19). Это было начато в 1824 году Лепером, но вскоре работы были приостановлены. Когда строительство было доведено до конца в 1831-44 годах, зять Лепера Ж.-И. Хитторфф (1792-1867) взял на себя руководство, и ему, как правило, приписывали всю работу. Используя возвышенное место, которое требовало террас и лестничных пролетов перед входом, и установив две башни, Лепер и Хитторфф придали своей церкви большую видимость и более богатый, хотя и довольно неуклюжий трехмерный вид.^[61] Археологические исследования Хитторфа на Сицилии сделали его энтузиастом архитектурной полихромии, и для современников большой новинкой в Сен-Венсан-де-Поле было предложение использовать эмалированные таблички из лавы на внешней стороне.^[62]

Французы, в отличие от немцев, во второй четверти века не обращались к использованию коричневатого кирпича и терракоты; но интерес Хитторфа и его поколения к прикладной полихромии немного роднит их работы с работами романтиков-колористов в живописи.^[63] К сожалению, сейчас почти ничего из этой полихромии не видно; и поэтому отход от монохромии, которая повсеместно характерна для романтического классицизма вплоть до этого периода, во Франции менее очевиден, чем в других странах.

Особенно хороша открытая деревянная крыша Сен-Винсент-де-Поль, хотя на самом деле видна только часть самой конструкции; в то время как тот факт, что колоннадная апсида достаточно широка, чтобы включать в себя внутренние проходы, а также неф, придает истинду совершенно беспрецедентный пространственный интерес. Более того, в этом интерьере Хитторфф добился насыщенной теплоты тона, совершенно отличной от холодности церквей Годде и Молиноса двадцатых годов. Его цирк на Елисейских полях 1839-41 годов и Цирк Ивер 1852 года были еще более блестящими полихроматами как внутри, так и снаружи. Но наиболее заметные из дошедших до нас работ Хитторфа, Северный вокзал 1861-1865 годов, фасады Второй империи, окружающие площадь Этуаль, и оформление площади Согласия и Елисейских полей фонтанами и другими элементами декора времен Июльской монархии, сегодня дают мало свидетельств^[64] об этом аспекте его таланта, когда-то столь заметном современникам в стране и за рубежом.

Особенно радует расположение Сен-Венсан-де-Поль на верхней стороне новой многоугольной площади Карла X (ныне площадь Лафайет), другие стороны которой в двадцатых годах были заполнены домами созвучных цветов А.-Ф.-Р. Леклерком (1785-1853),^[65] учеником как Дюрана, так и Персье, а также А.-Ж. Пеллеше (1789-1871). Менее характерный для романтического классического урбанизма, чем площади и улицы Карлсруэ и Мюнхена, он, тем не менее, хорошо иллюстрирует достоинство и правильность домов, возводившихся тогда в новых кварталах Парижа. Очень значительный новый квартал в Мюлузе, который был заложен и застроен в 1826-8 гг. Й.-Г. Штоцем (1799-?), учеником Леклерка, и А.-Й.-Ф. Фрисом (1800-59), учеником Гюйо, правильнее сравнить с Карлсруэ.

Большинство новых церквей в пригородах Парижа и французских провинциях были построены по образцу базиликанских. Приходская церковь Сен-Жермен-ан-Лэ, которая была, наконец, завершена в 1823-7 годах А.-Ж. Мальпьем (1789-1864) и его партнером А.-Ж. Мутье (1791-1874), учеником Персье, по оригинальным проектам М.-М. Потена (1713-96) 1760-х годов, гораздо скромнее и несколько менее римская. В Марселе младший М.-Р. Пеншо (1772-1832), спроектировавший в 1812 году и построивший в 1827-32 годах Дворец правосудия в Эксе на более раннем фундаменте Леду, возвел в 1824 году большую римскую базилику для местных протестантов, несомненно, с некоторой сознательной отсылкой к протестантскому храму семнадцатого века Саломона де Броссе в Шарантоне, построенному двумястами годами ранее. В виде исключения, однако, протестантский храм в Орлеане

работы Ф.-Н. Паго (1780-1844), ученика Лабарра, построенный в 1836 году, представляет собой простой цилиндр в плане. Сен-Лазар в Марселе, построенный П.-Х. Костом (1787-1879) и Винсентом Барралем (1800-54) в 1833-7 годах, повторял Нотр-Дам-де-Лоретт даже больше, чем протестантская церковь Пеншо.

В более скромной приходской церкви Венсена под Парижем, которая была возведена в 1826-30 годах, в самые последние годы Реставрации, Ж.-Б.-К. Лесуэр (1794-1883) уже использовал детали в стиле Брунеллеша, которые не лишены определенной холодной элегантности. Более определенно о возрождении эпохи Возрождения говорит Сен-Жак-Сен-Кристоф, приходская церковь Ла Виллет на улице Крым в Париже, построенная П.-Э. Леке (1806-73) гораздо позже, в 1841-4 годах. Это одна из полудюжины работ, начатых Леке в сороковых годах, в дополнение к проектированию ратуш этого и нескольких других кварталов Парижа. Леке определенно использовал детали *кватроченто* несколько более щедро, чем Лесюер в Венсенне, и создал в Ла Виллетт одну из самых впечатляющих французских церквей эпохи Луи Филиппа. При строительстве небольшой нормандской церкви в Полле близ Дьеппа в 1844-9 годах Луи Ленорман (1801-62), ученик своего дяди Юве, использовал детали раннего Возрождения более французского типа, которые вполне уместно называть *Франсуа I*. Такие детали были исключительными в церковной архитектуре даже в сороковые годы.

Строительство общественных служб, столь активно начатое Наполеоном, продолжалось значительно меньшими темпами при Людовике XVIII и Карле X. Парижская таможня, построенная в 1827 году Л.-А. Люссоном (1790-1864), учеником Персье, с большим арочным входом, возвышающимся над землей, и такими же поперечными арками внутри, позже была преобразована — по крайней мере, в три пролета — в протестантскую церковь одним из учеников Лебаса, уроженцем Германии Ф.-К. Гау (1790-1853), для немецких родственников Луи Филиппа в 1843 году. Аналогичное отражение утилитарных моделей Дюрана можно увидеть на обширном правительственном складе в Лионе, строительство которого было начато в 1828 году Л.-П. Бальтаром (1764-1846), мастером Леке, который в юности работал с Леду на парижских *заставах*. Это здание заметно контрастирует своей последовательной дугообразностью с запоздалой гигантской коринфской колоннадой, которая возвышается перед здешним Дворцом правосудия Бальтарда, построенным в 1836-42 годах, и довольно точно соответствует современным складам, которые Шинкель строил в Берлине. Более характерной для довольно смешанного официального режима того периода является Таможня 1835-42 годов в Руане К.-Э. Изабель (1800-80), ученицы Леклерка. Это представляет интерес главным образом из-за огромной рустованной арки входа, которая полностью перекрывает остальную часть фасада, похожего на *палаццо*.

Для образовательных учреждений большинство новых построек были вспомогательными по отношению к существующим зданиям. В Политехнической школе А.-М. Ренье (ок. 1790-1855), ученик Персье и Водуайе, в 1828 году построил новый арочный и рустованный вход, едва ли достойный школы, где Дюран теперь обучал второе поколение архитекторов. П.-М. Летаруйи (1795-1855) в 1831-42 годах пристроил менее недостойные, но едва ли более интересные здания к Коллеж де Франс Шалгрена, первоначально построенному в 1770-х годах. Но его большим вкладом, конечно же, были *"Современные римские книги"*, первый том которых появился в 1840 году. Окончательно завершенный публикацией третьего тома в 1857 году, этот труд стал библией позднего Возрождения во Франции и нескольких поколений академических архитекторов во всем остальном мире. Высшая нормальная школа младшего Жизора (Х.А.Г. де, 1796-1866), ученика Персье, представляет собой большое, совершенно новое здание 1841-1876 годов постройки; оно немного напоминает Вторую империю своей высокой мансардной крышей и деталями XVII века, хотя и чрезвычайно сухими и скудными (см. Главу [8](#)).

Частное строительство было по большей части очень скучным, будь то в городе, пригороде или сельской местности. В качестве примера загородных домов, которые были построены в некотором количестве, можно проиллюстрировать типовой проект 1830 года для one от Hittorff (рисунок 9). Однако, с его тщательными, хотя и довольно неинтересными пропорциями, жесткой прямоугольностью и жесткими цепочками рустовки, которые являются его единственным украшением, это несколько возвышается над общим уровнем достижений того периода.

Уже упоминался характер *работы* Франсуа I в церкви Полле Ленорман. В отечественной архитектуре такой прецедент национального Возрождения имел гораздо больший успех, даже если из него не получилось ничего особо нового или оригинального. В 1825 году Л.-М.-Д. Бье (1785-1856), ученик Персье, привез в Париж придворный фасад дома начала шестнадцатого века от Море и применил его к *отелю particulier*, который всегда безосновательно называли "Домом Франсуа I", в новом жилом районе Парижа. Этот дом вскоре дал название 'Франсуа I' всему кварталу между Елисейскими Полями и Сеной. Бесплодие и хрупкость возвышенностей самого Бита были скорее данью его уважения к старой работе, чем к его творческим способностям.

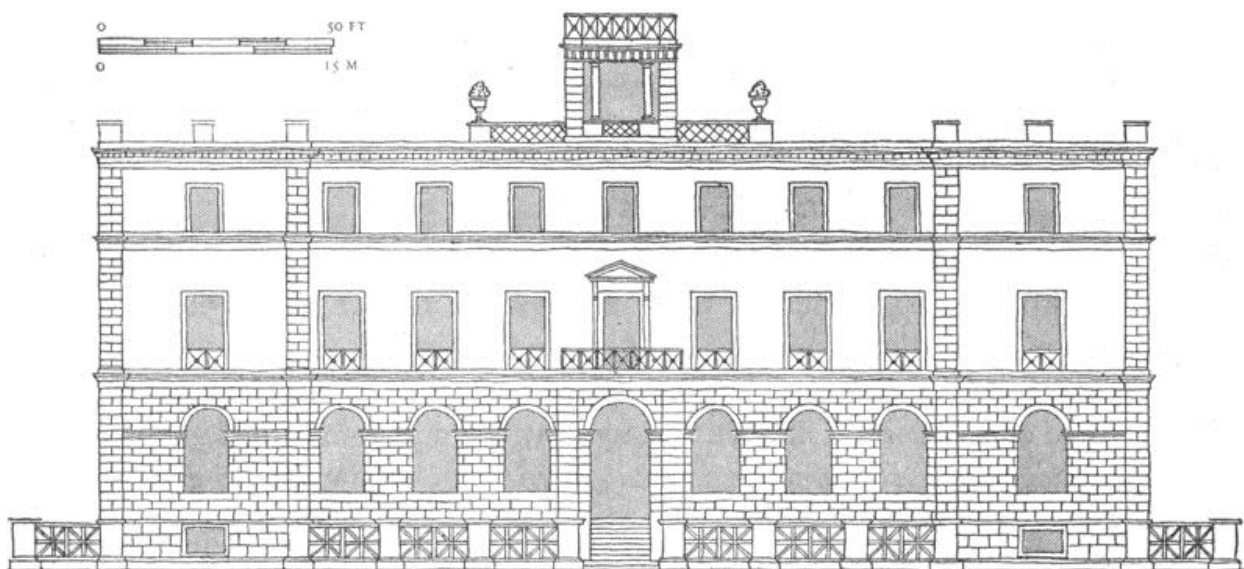


Рисунок 9. Ж.-И. Хитторфф: Проект загородного дома для графа де В., 1830 г., высота над уровнем моря

В течение следующих нескольких лет дома, построенные такими архитекторами, как Л.-Т.-Дж. Висконти (1791-1853), еще одним учеником Персье, и Фаминам, становились все богаче. В 1835 году П.-К. Дузиллион (1804-60), архитектор, в остальном более активный за границей, чем дома, с наибольшим изобилием использовал детали *Франсуа I* в доме по адресу 14 Rue Vaneau. Фасад скорее напоминает интерьер в так называемом *стиле трубадура*, вывернутый наизнанку. Во многом то же самое можно сказать и о многоквартирном доме, построенном Эдуардом Рено (1808-86), учеником Леруа, на площади Сен-Жорж, 5 в 1841 году. Но это было скорее исключением из строгости и регулярности парижской уличной архитектуры в период Реставрации. Более того, при Июльской монархии это правило обычно применялось к многоквартирным домам, даже такими людьми, как Висконти и Лесюер, чьи частные дома часто были действительно очень богатыми.

Два загородных дома 1840 года постройки более широко и правдоподобно используют черты *Франсуа I*. Один из них - замок Сен-Мартен, недалеко от Сен-Ползо в Нивре,

построенный Эдуардом Люсси (1788-1868), учеником Персье; он отличается продуманным живописным силуэтом, но при этом строго симметричен. Другая работа Ж.-Б.-П. Каниссье (1799-1877), ученика Хитторфа в Дравейле, Южная Каролина, несколько нерегулярна как по плану, так и по композиции. Но *стиль Франсуа I* во Франции второй четверти девятнадцатого века не имел ни общего признания, ни даже жизнеспособности — при том относительно низкой — возрожденного "якобетанства" в современной Англии.

Даже там, где крупный памятник XVI века требовалось отреставрировать и расширить, как в случае с парижским Отель-де-Виль, архитекторы Годде и Лесюер приложили немало усилий, чтобы упорядочить и обуздать неклассические причуды оригинального дизайна Боккадора (Фото [22А](#)). Большая часть работ Лесюэра была выполнена после 1837 года; с 1853 года их продолжил Виктор Бальтард (1805-74), сын Л.-П. Бальтара; затем все здание пришлось восстанавливать после того, как оно было сожжено при Коммуне. Нынешнее довольно похожее здание Теодора Баллу (1817-74), ученика Лебаса, было начато только в 1874 году, в год его смерти, и в конечном итоге завершено его партнером П.-Ж.-Э. Депертом (1833-98). За исключением высоких французских крыш, устремленных вперед, как у Жизора в Нормальной школе, к следующему периоду, общее впечатление от работ Лесюэра здесь было очень итальянским.

Несколько схожий характер можно увидеть в нескольких совершенно новых сооружениях, более или менее вдохновленных *Франсуа I*, например, в Музее и библиотеке в Гавре, построенных К.-Л.-Ф. Брюне-Дебейном (1801-1862), учеником Водуайе и Лебаса, в 1845 году. В таком крупном коммерческом сооружении того периода, как Галерея торговли и промышленности на бульваре Бонн-Нувель, построенная Ж.-Л.-В. Гризаром (1797-1877), учеником Гюйо, и К.-М.-А. Фрелихером в 1838 году, трудно сказать, заимствована ли непрерывная аркада из французского или из итальянского прецедента шестнадцатого века. Интерьеры из железа и стекла представляли большой интерес (см. Главу [7](#)).

До сих пор, по-видимому, не было необходимости подчеркивать влияние смены режима, произошедшей в 1830 году, на архитектуру, хотя иногда считается, что эта дата в других видах искусства Франции знаменует триумф *литературного романтизма* над более ранним неоклассицизмом. Подобного триумфа в архитектуре не произошло, хотя очевидно, что после 1830 года источники вдохновения, отличные от антиквариата, использовались гораздо чаще, чем раньше, хотя и не в такой степени, как в Германии. И все же благодаря Виктору Гюго и Гизо готизм к настоящему времени приобрел менее реакционный оттенок, чем при последних Бурбонах, и в определенной степени пользовался поддержкой Июльской монархии (см. Главу [6](#)).

По политическим причинам Луи Филипп особенно желал подчеркнуть преемственность своей либеральной монархии с более либеральными аспектами Империи и вернуть Франции наполеоновскую славу, которую очернила Реставрация. Таким образом, прах Наполеона был перевезен в дом инвалидов, где Висконти, до сих пор работавший в основном в сфере домашнего хозяйства, в 1842 году подготовил для них обстановку, столь же траурную, как и часовня Искупления, но более роскошную за счет использования цветного мрамора. Наполеоновский храм Глуар (Мадлен) и его Триумфальная арка Этуаль были, наконец, завершены, один - Юве в 1845 году, другой - Блуэ в 1837 году, как уже отмечалось. В Париже также было возведено несколько новых памятников, в значительной степени в стиле Ампира.

Там, где памятник Слону Наполеона должен был отмечать место взятия Бастилии, Ж.-А. Алавуан (1778-1834), а после его смерти Л.-Ж. Дюк (1802-79), ученик Персье, воздвиг в 1831-40 годах гигантскую колонну Жюйе, скорее менее имперскую римскую и более французскую империю, чем Вандомская колонна Наполеона, но такую же цельную из металла. В центре

площади Согласия возвышался, с отголосками египетской кампании Наполеона (и, что менее уместно, шестидесятилетнего Рима), настоящий обелиск, подаренный Луи Филиппу хедивом в 1833 году; впоследствии, в 1836-40 годах Хитторфф украсил площадь, Елисейские поля, площадь Этуаль и проспект Великой Армии большими фонтанами, фонарными штанدارтами и другими предметами изысканной урбанистической мебели.

В то время как украшение Парижа в стиле Ампира было, таким образом, завершено или дополнено, Июльская монархия также развила фантастически широкую деятельность по строительству больниц, тюрем и других подобных утилитарных сооружений. Огромные и невзрачные, они едва ли могли быть более скучными в глазах потомков. Тем не менее, они совершенно непосредственно вытекают из замечательных парадигм Дюрана для подобных структур и более отдаленно из социальных, если не эстетических, устремлений таких талантливых людей, как Леду и Булле, которые положили начало романтическому классицизму еще до революции. Если погребальное сооружение - Часовня Экспиауар — лучше всего отражает архитектуру эпохи Реставрации, то какое-нибудь огромное общественное учреждение является современным, хотя и неуместным архитектурным эквивалентом романтического искусства Делакура и Берлиоза тридцатых-сороковых годов! Очень заметным и весьма характерным для них как класса является Отель Дье, расположенный рядом с Собором Парижской Богоматери, хотя на самом деле он был построен ^[64] гораздо позже, в 1864-78 годах, А.-Н. Диетом (1827-90). Это единственное, что можно легко увидеть, не будучи заключенным в тюрьму или заверенным; но большинство из них были подробно представлены в современных публикациях.

Пеншо, чья марсельская протестантская церковь уже упоминалась, был одним из самых способных и продуктивных провинциальных архитекторов периода Реставрации и Луи Филиппа. Его лазарет в Марселе, построенный в 1822-6 годах, больше похож на Леду, чем Дворец правосудия в Эксе, который он возвел на фундаменте Леду, и значительно более оригинален, чем его триумфальная арка 1823-32 годов в Марселе, называемая Порт д'Экс. Однако живость рельефной скульптуры на этой арке придает ей что-то от того же романтического *стиля*, что и у Руда на Этуаль — работы Руда, конечно же, относятся к периоду правления Луи Филиппа. Марсельская арка продолжает римские идеалы Империи; более значительный лазарет возрождает социальные и утилитарные идеалы предшествующего революционного периода.

В Париже тюрьма Петит Рокет для малолетних преступников Лебаса на улице де ла Рокет, спроектированная в 1825 году и выполненная с некоторыми изменениями первоначального проекта в 1831-6 годах, вряд ли соперничает по интересу с его великой церковью; но многоугольный план с машикулированными круглыми башнями по углам напоминает как особый средневековые Булле, так и тюрьму Миллбанк ^[65] в Лондоне 1812-21 годов, которую Лебас фактически построил. посетил. Более историческое значение имела ныне не существующая тюрьма Новых сил (или Мазас), введенная в эксплуатацию в 1836 году и построенная в 1843-50 годах Э.-Дж. Жильбером (1793-1874), учеником сначала Дюрана в Политехнической школе, а затем Виньона, признанным лидером в этой области при Луи Филиппе. Его радиальная ячеистая планировка показала, как и Пентонвильская тюрьма Барри 1841-2 годов в Лондоне, значительное влияние за рубежом Восточной тюрьмы в Филадельфии, построенной Джоном Хэвилендом (1792-1852) в 1823-35 годах. Этот план был доведен до сведения европейцев двумя отчетами об американских тюрьмах: один Уильяма Кроуфорда, опубликованный в Лондоне в 1834 году, и другой Ф.-А. Деметца и Блуэ, опубликованный в Париже в 1837 году. В этой тюрьме Ж.-Ф.-Ж. Лекуант (1783-1858) был связан с Жильбером.

Гораздо больше по размеру Шарантонский сумасшедший дом Жильбера 1838-45 годов постройки в Сен-Морисе под Парижем, который он спроектировал и построил в одиночку. Обширная и упорядоченная сеть этого учреждения обеспечивает сообщество, которое почти соответствует порядку целого города. Над бесчисленными голыми и правильными рядами палат возвышается храмовый портик расположенной в центре часовни - выдающегося церковного памятника, который, к сожалению, недоступен для посетителей. Такая работа, часто столь же обширная в провинциях, как и вблизи столицы, вызывала восхищение иностранцев и изучалась ими даже в самом конце века. Более того, для французов это имело особый престиж; линия происхождения шла напрямую от Булле к Дюрану, а от Дюрана к Жильберу и его провинциальным соперникам, таким как братья Дуайяр (L.-P., 1790-1869; L.-C., 1795-1878, ученик Крусси), которые отвечали за хоспис Джeneralь (Сен-Жак) в Нанте, построенный в 1832-6 годах (Фото [20](#)). По оценке современников, это было одно из двух основных направлений развития в тот период, уравнивающее в социальном и интеллектуальном плане более эстетичную программу многоцветной романтизации, проводимую Хитторфом, Анри Лабрустом и Дубаном.

Представительские общественные здания, хотя обычно и гораздо менее простые по дизайну, вероятно, будут еще более тяжелыми, чем тюрьмы и приюты для умалишенных. Строго функциональный подход их архитекторов позволил добиться довольно мрачного отличия, которое было бы уместно в двадцатом веке, если бы они были более известны. Дворец правосудия в Туре, построенный в 1840-50 годах Шарлем Жакменом-Белилем (1815-69), с его незастроенным римско-дорическим портиком, является достаточно типичным для очень значительного числа крупных и заметных гражданских сооружений. Парижские ратуши Леке в отдаленных *округах* такие же сухие, но менее монументально-классические.

К счастью, в Париже есть несколько более красивых общественных зданий, не в последнюю очередь интересных своим смелым использованием металла и стекла. Среди ранних железнодорожных вокзалов в Париже до сих пор сохранились только Монпарнасский вокзал 1848-52 годов работы В.-Б. Ленуара (1805-63) и инженера Эжена Флаша (1802-73) и Страсбургский вокзал (Восточный вокзал) 1847-52 годов работы Ф.-А. Дюкесни (1790-1849), ученика Персье. Восточный вокзал с его обширным центральным люнетом, четко выражающим арочный ангар из железа и стекла, является самой примечательной ранней станцией. Детализация в несколько высоком ренессансном — по крайней мере, не греческом или римском—стиле приятна, но непримечательна (Фото [22В](#)). Эта детализация была эффективно сохранена в современном удвоении передней части станции. Оригинальный навес инженера Серине был давно заменен.

Другое крупное парижское сооружение сороковых годов, при строительстве которого видимую роль сыграло использование железа, - Библиотека Святой Женевиевы на площади Пантеона - особенно отличается оригинальностью и элегантностью своих деталей, даже в большей степени каменной кладки снаружи, чем металлоконструкций внутри (Фото [21](#)). Анри-П.-Ф. Лабруст (1801-1875), ученик Лебаса и Водуайе, спроектировавший эту библиотеку в 1839 году и построивший ее в 1843-50 годах, является единственным французским архитектором того времени, чье имя можно упомянуть — хотя и немного неуверенно — вместе с именами великих архитекторов первых десятилетий века за пределами Франции, Соана и Шинкеля, даже если его современники обычно отдавали предпочтение Жильберу или Хитторфу. И все же Лабруст вряд ли может сравниться по качеству с датчанином своего поколения, таким как Биндесболл, хотя его библиотека гораздо более продвинута как стилистически, так и технически, чем современный музей Торвальдсена в Копенгагене.

Везде, за исключением Англии, это был период, подобный первой четверти века, когда официальная архитектура превышала интерес к частной. Более того, приоритет, который возведение памятников общественного назначения, от рынков и тюрем до художественных галерей и библиотек, получило перед строительством церквей и дворцов, стал важным свидетельством возникновения нового образца буржуазной культуры. Поэтому вполне уместно, что эта библиотека Анри Лабруста стала лучшим сооружением сороковых годов во Франции. Библиотека Святой Женевиевы также является одним из немногих зданий второй четверти века в мире, которым восхищаются почти все с момента его завершения, хотя и последовательно по целому ряду различных причин. Фасад библиотеки, часто игнорируемый теми, кто восхваляет видимую железную конструкцию интерьера (рис. [14](#)), превосходит по своим достоинствам почти все другие современные образцы возрождения эпохи Возрождения в любой точке мира; но стоит отметить, что примыкающий административный корпус и Колледж Сент-Барб также предвосхищают следующий период своими выдающимися мансардными крышами. (Брат Анри Ф.-М.-Т. Лабруст (1799-1855) руководил строительством колледжа.) Фасад административного корпуса Анри представляет собой композицию подлинной оригинальности и изысканной координации частей, к которой вряд ли нужно применять термин "Возрождение эпохи Возрождения"; это то, что *стиль Луи Филиппа* действительно означает или, по крайней мере, должен означать.

Ко времени правления Карла X Зал центов в Бурбонском дворце, возведенный двумя старшими Жизорами и Леконтом в 1790-х годах, находился в таком плачевном состоянии, что его пришлось перестраивать, одновременно пристраивая библиотеку. Ж.-Ж.-Б. де Жоли (1788-1865) в 1828-33 годах строго следовал первоначальному проекту; но как бы за кулисами он использовал много железа, чтобы обеспечить долговечность конструкции. Он также украсил стены богато раскрашенной обшивкой из французского мрамора, а в библиотеке - фресками Делакруа. С меньшей оригинальностью, но с уважением к главному памятнику семнадцатого века, Х.-А.-Г. де Жизор значительно расширил Люксембургский дворец для Луи Филиппа в 1834-41 годах, повторив оригинальный садовый фасад Саломона де Броссе, чтобы разместить новое помещение для Палаты пэров. Его покои были точно такими же, как более ранние, построенные Шалгрином в 1798 году; новая часовня, которую он также предоставил в Люксембургском саду, обладает еще большим колористическим богатством, которого требовал передовой вкус того периода. Люксембургская оранжерея, позже Люксембургский музей, который был построен Жизором в 1840 году в стиле начала семнадцатого века, для стен использовался кирпич с добавлением только камня - редкий пример такой внешней бихромии в Париже того времени, несмотря на живой интерес к использованию цвета в архитектуре.

Нынешнее министерство иностранных дел на набережной Орсе было построено в 1846-56 годах Жаком Лакорне (1779-1856), который завершил в 1821-35 годах более раннее министерство своего хозяина Боннара неподалеку, начатое для Наполеона в 1814 году. Наложённые друг на друга арочные ордера создают богатую и довольно венецианскую версию возрождения эпохи Возрождения, не связанную с обработкой несколько исключительного ампиричного здания, над которым он работал. Дюк начал планировать реставрацию и расширение Дворца правосудия в Париже еще в 1840 году, но самые красивые и бросающиеся в глаза части этого сложного комплекса относятся ко временам Второй империи. Ж.-Ф. Дюбан (1797-1870) начал реставрацию старого Лувра, по поводу которой вскоре разгорелся горячий спор, в 1848 году; Новый Лувр, начатый Висконти в 1852 году и продолженный после его смерти в 1853 году Лефюэлем, станет главным памятником последующего периода (см. Главу [8](#)). Способности Дюбана в этот период — свои лучшие работы он сделал несколько позже (фото [72в](#)) — лучше всего проявляются в здании Школы изящных искусств, которое он завершил в 1838 году, и в элегантном дизайне

отеля де Пурталес в стиле раннего итальянского ренессанса 1836 года на улице Тронше, возможно, самом прекрасном парижском особняке того времени.

Однако в эти десятилетия улицы Парижа, как и Берлина и Вены, были в основном застроены не такими *особняками*, а *мезонами взаимопонимания*, то есть многоквартирными домами. Более ранние здания, такие как на площади Биржи, очень тщательно скомпонованы, но почти лишены выдающихся архитектурных особенностей (Фото [27с](#)). Однако в конце тридцатых и, прежде всего, в сороковых годах детали стали богаче и эклектичнее, в то время как фасады в целом были составлены гораздо менее аккуратно. Были популярны не только богатые черты итальянского или французского Ренессанса, но и более чем эпизодически использовался экзотический восточный орнамент. Планировка также стала более сложной и эластичной; но как во внешнем дизайне, так и в организации интерьера этот тип прочно укоренился в традициях конца восемнадцатого века. Парижские улицы первой половины девятнадцатого века отличаются примечательным постоянством масштаба и характера, поскольку линии карнизов и даже формы высоких крыш соответствовали строго соблюдаемым строительным нормам, а их эклектичность стиля - не более чем вопрос деталей.

В большей степени, чем в других странах того периода, главные достоинства французской архитектуры заключались в безмятежном продолжении устоявшихся линий. Традиции медленно разрушались, но было очень мало того настоящего желания опрокинуть непосредственное прошлое, которое так сильно окрашивало большую часть английской продукции тридцатых и сороковых годов. В этот период у немцев также не было способности переносить в средневековые основную дисциплину устоявшегося романтического классицизма. Неудивительно, что французское лидерство в архитектуре, установленное при Людовике XIV и возобновленное при Наполеоне, было в значительной степени утрачено; однако оно вернулось со Второй империей (см. Главы [8](#) и [9](#)). Тем не менее, в эти десятилетия дома процветали архитектурные споры.

Вполне естественно, что французское влияние все еще оставалось в значительной степени доминирующим в сопредельной Бельгии и большей части Швейцарии. Если работа Штудера в Берне подпадает под немецкую рубрику *Rundbogenstil*, то во франкоязычных Лозанне и Невшателе важные заказы достались французам. Приют для бывшего города был спроектирован Анри Лабрустом в 1837-8 годах; другой приют в последнем городе, построенный несколькими годами позже, принадлежит П.-Ф.-Н. Филиппону (1784-1866), ученику Ж.-Ж. Раме, который также работал с Броньяром. Оба являются характерно респектабельными примерами работы *Луи Филиппа*. Лабруст также спроектировал тюрьму для Алессандрии в Италии в 1840 году.

В Бельгии, находившейся под властью Нидерландов со времен падения Наполеона вплоть до 1830 года, Театр ла Монне в Брюсселе, начатый в 1819 году французским архитектором Л.-Э.-А. Дамесмом (1757-1822), который когда-то работал над парижскими *барьерами* вместе с Леду, и заверченный Э.-Ж. Бонневи (1783-1835), является крупным, но типичным примером театров, построенных во французских провинциях архитекторами предыдущего поколения. Он не был улучшен расширением и реконструкцией 1856 года, но первоначальный портик храма благороден по масштабам и великолепно проработан. Характерно, что Дамесме также построил брюссельскую тюрьму. Когда появилось новое поколение бельгийских архитекторов во главе с Джозефом Поэлаэртом (1817-79), который учился у Гюйо, стало очевидным большее международное влияние. Например, прекрасная ранняя школа Поэлерта 1852 года постройки на улице Шербек в Брюсселе мало напоминает Гюйо, но много напоминает Шинкеля в его рационалистическом обращении с греческими формами. Смелость Поэлерта здесь, которая даже предполагает смелость Александра

Томсона в его работах в Глазго этого и следующего десятилетия, немного подготавливает к его более позднему Дворцу правосудия, спроектированному в шестидесятые годы (см. Главу [8](#)).

Давнему превосходству Италии в искусстве пришел конец еще до падения старого режима. Архитекторы по-прежнему стекались туда, находя в каждом поколении новые источники вдохновения, поскольку на смену римским руинам пришли сначала дворцы эпохи Возрождения, а затем средневековые церкви, ставшие излюбленной добычей путешественников со вкусом. Но только после того, как Пиранези стал итальянским архитектором с реальным международным влиянием. В начале нового столетия доктрина исходила из Парижа, а не из Рима; более того, архитекторы все чаще обращались к Англии и Германии за еще более свежими идеями и идеалами.

Только несколько итальянских городов были заметно украшены в этот период; с другой стороны, ни один из них не был разрушен, и многие обычные здания едва ли даже имеют четкие указания на свою дату. Характерные и выдающиеся постановки того периода, однако, вполне соответствуют самым высоким международным стандартам. До сих пор они недооценивались, не в последнюю очередь самими итальянцами, отчасти потому, что интерес к ним настолько затмили более ранние работы, отчасти потому, что впервые со времен готики на них в Италии ложится бремя — не совсем оправданное — следования примеру иностранцев.

Папа римский, как и другие законные монархи, вернувшиеся к власти после падения Наполеона, реализовал существующие проекты, в частности проекты строительства площади Пьяцца дель Пополо по плану Валадье. Он также инициировал в 1817 году строительство нового крыла для музея скульптуры в Ватикане - "Браччо Нуово" Рафаэля Стерна (1774-1820). Построенная в 1821 году, это одна из лучших галерей в линии, восходящей к музею Пио-Клементино Симонетти в Ватикане, которых в первой половине девятнадцатого века было так много (Фото [24](#)). Более высокий и менее богато украшенный, чем галереи Кленце в Мюнхенской Глиптотеке, и с более четким пространственным расчленением, он, тем не менее, вписывается в романтическую классическую традицию, заложенную предыдущим поколением французских архитекторов.

Основным архитектурным мероприятием постнаполеоновских лет в Риме и, по сути, всего более позднего периода папского правления была реконструкция после пожара великой базилики Сан-Паоло фуори-ле-мура пятого века. Начатый Паскуале Белли (1752-1833) в 1825 году, с которым были связаны младшие Пьетро Кампорези (1792-1873) и Ф. Дж. Бозио (1768-1845), надзор был передан после смерти Белли в 1833 году Луиджи Полетти (1792-1869), который завершил работу в 1856 году. Точно следуя своим размерам и пропорциям августейшего оригинала, Сан-Паоло обладает поистине римским имперским размахом; но твердость материалов, полировка их поверхностей и холодная точность обработки скорее напоминают современные парижские церкви Леба и Хитторфф, не соответствуя их относительно насыщенному цвету. Более скромным римским памятником того периода на видном месте является Аргентинский театр Кампорези.

Театр Карло Феличе на площади Феррари в Генуе, построенный К. Ф. Барабино (1768-1835) в 1827 году, представляет собой более совершенное и выдающееся романтическое классическое сооружение значительной оригинальности, ныне сильно поврежденное бомбардировками. Барабино также отвечал за проектирование Кампосанто ди Стальено в Генуе с его часовней, похожей на пантеон, и бесконечными колоннадами. Начатый в 1835 году, этот проект был доведен до конца Г. Б. Резаско (1799-1872).

Неаполь^[69] В Неаполе больше интересных памятников этого периода, чем в Риме или Генуе. И все же Сан-Франческо ди Паола, построенный по проекту Пьетро Бьянки (1787-1849) в

1816-24 годах во исполнение обета Фердинанда I, вряд ли можно считать намного более оригинальным, чем Сан-Паоло (Фото [26А](#)). Интерьер - еще одна из бесчисленных копий Пантеона, которые были возведены по всей Европе и Америке в этот период; но колоннады бернинского квадранта перед зданием выполнены лучше, чем в Казанском соборе Воронихина в Петербурге. Кроме того, большой блюдцевидный купол довольно удачно перекликается с двумя меньшими куполами по обе стороны; они также служат для соединения боковых колоннад и фронтонного портика. Прежде всего, эта церковь наиболее эффективна с урбанистической точки зрения. Колоннады окружают площадь к северу от Королевского дворца в стиле барокко; в то время как церковь в целом, благодаря гигантскому масштабу своих частей и безупречной скульптурной композиции, выделяется как отдельный объект в лучшем романтическом классическом стиле на фоне возвышающейся позади части города. Менее удачным в городской картине является фасад оперного театра Сан-Карло, выполненный немного раньше, в 1810-12 годах Антонио Никколини (1772-1850), который также ремонтировал интерьер в 1816-17 и снова в 1841-4 годах. У этого есть достаточное открытое пространство только по бокам; и необычно завышенный фасад, в любом случае скорее подчеркнутый в своих частях, должен рассматриваться в перспективе более четко, чем это подходит большинству памятников пост-барокко (фото [23В](#)).

Тронный зал во дворце в соседней Казерте, украшенный для Фердинанда II Гаэтано Дженовезе (1795-1860) в 1839-45 годах, является удивительно достойным поздним дополнением к смежным интерьерам де Симоне более чем поколением ранее, действительно очень богатым бело-золотым декором, но великолепно упорядоченным. Дженовезе также провел обширную и тактичную реконструкцию и расширение Королевского дворца в Неаполе в 1837-44 годах, в первую очередь упорядочив длинный фасад над набережной.

Ни в одном другом итальянском городе нет таких выдающихся примеров отдельных памятников романтической классики, как в Риме и Неаполе. Сан-Карло в Милане, построенный Карло Аматти (1776-1852) в 1844-7 годах, представляет собой прямоугольное отступление от линии современного Корсо Маттеотти, но не обеспечивает такого усиления купола, похожего на пантеон, как у Сан-Франческо Бьянки. Гигантские гранитные колоннады в основании смежных блоков, однако, эффективно продолжают фронтонные портики по обе стороны от маленькой *площади*. Только в Турине, который всегда был едва ли не более французским, чем итальянским, в этот период были построены большие площади и широкие улицы с аркадами, но без каких-либо выдающихся памятников. Эти площади и улицы соперничают с площадями Персье и Фонтена в Париже, но они также продолжают местную традицию семнадцатого века, которая оставалась живой вплоть до фашистского периода.

Искупительная церковь в Турине, которая по мотивации Фердинанда I соответствовала церкви Гран Мадре ди Дио в Неаполе, была предложена в 1814 году и построена на дальнем берегу По Фердинандо Бонсиньоре (1767-1843) в 1818-31 годах, чтобы отпраздновать уход французов и возвращение Савойского дома в его столицу (Фото [26В](#)). Это гораздо более скучный и менее оригинальный пример современного сооружения, основанного непосредственно на Пантеоне, чем Темпио Кановиано 1819-20 годов в Поссано, ^[469] Заказчиком и, по-видимому, дизайнером был великий итальянский скульптор романтической классики, соперник Торвальдсена Антонио Канова.

Примечательна в Турине не церковь Бонсиньоре, а обширная площадь Витторио Венето напротив, заложенная Джузеппе Фрицци (1797-1831) в 1818 году, а позже окруженная прекрасными рядами аркадных зданий, построенных в основном между 1825 и 1830 годами

(Фото [26в](#)). В верхнем конце этой огромной площади два квадранта соединяются с аркадой Виа По. Характерно, что аркады здесь опираются на составные опоры, основанные на тех, что были на площади Сан-Карло семнадцатого века, но теперь упрощенные и заостренные, чтобы соответствовать стандартам романтической классики. Также типичной туринской особенностью, но новой для того периода, была синкопа красивых железных балконов верхних этажей. Эта тема характерна для большинства домов в квартале, примыкающем к этой площади, квартале, застроенном в течение жизни следующего поколения удивительно элегантно и последовательным образом, который не может соперничать с современными районами Парижа или Вены.

Другой главной площадью того периода, расположенной на дальней стороне нового квартала и на внешнем конце современной Виа Рома, является Пьяцца Карло Феличе. Он был заложен инженерами Ломбарди и Фриззи в 1823 году, и имеет фасады работы Карло Промиса (1808-73), которые также тянутся по обе стороны площади вдоль широкого Корсо Витторио Эммануэле II. Непрерывные аркады пересекают концы улицы, как на площади Витторио Венето, а балконы синкопированы. Прекрасные большие деревья на площади и вдоль Корсо являются приятным дополнением к городской обстановке, совершенно нехарактерной для остальной Италии.

Внутренний конец площади Карло Феличе не изогнутый, а полусосьмиугольный. Первоначально внешний конец был открытым и ограничивался только рядами деревьев; позже, в 1866-8 годах, по проекту инженера Алессандро Маццучетти (1824-94) и архитектора Карло Чеппи (1829-1921) здесь была построена красивая железнодорожная станция Порто Нуова. Теперь здесь заканчивается длинная центральная ось города, которая простирается от Королевского дворца через Пьяцца Кастелло, Пьяцца Сан-Карло и вниз по Виа Рома к Пьяцца Карло Феличе.

В Турине есть и другие монументальные сооружения этого периода, помимо Гран-Мадре-ди-Джо. Например, в новом квартале есть две более поздние церкви, Сан-Массимо и Сакраментина; последняя, построенная Альфонсо Дюпюи в 1846-50 годах по проекту 1843 года, с более поздним портиком работы Чеппи; первая - в 1845-54 годах работы Карло Сада (1809-73). Оба они увенчаны куполами, но менее похожи на пантеоны, чем Гран-Мадре. К сожалению, им не хватает элегантности и изысканности масштабов домов того периода на окружающих их улицах.

Милан меньше, чем Турин, обязан архитектурной деятельности этого периода. Нынешнее оформление интерьера оперного театра Ла Скала, который был построен Джузеппе Пьермарини (1734-1808) в 1776-8 годах, датируется 1830 годом и принадлежит кисти Алессандро Санкирико (1774-1849). По роскоши бело-золотого убранства он очень похож на более поздний тронный зал Дженовезе в Казерте. Квадратные сторожки ворот Порто Венеция, построенные в 1826 году Родольфо Вантини (1791-1856), имеют смелый масштаб и эффектно сочетаются друг с другом. Палаццо Рокка-Сапорити 1812 года работы Джованни Перего (1776-1817) на Корсо Венеция с его приподнятой колоннадой соперничает по интересу с более известным палаццо Сербеллони 1790-х годов постройки Кантони неподалеку. Гораздо меньший по размеру и значительно более поздний Палаццо Лучини 1831 года постройки на Виа Монте-ди-Пьета работы Фердинандо Кривелли (1810-55) настолько искусен в дизайне высокого Возрождения, что его легко можно принять за настоящую работу *чинквеченто*. Парадоксально, но такой чрезвычайно грамотный образец Возрождения эпохи Возрождения гораздо менее характерен для Италии второй четверти девятнадцатого века, чем для Англии или Германии. Более типичными для итальянского вкуса тридцатых и сороковых годов являются здания, обращенные фасадом к Ла Скала через Виа Верди, с их сложным ритмом остекления и очень богатым, но все же отдаленно

греческим орнаментом. В конце концов, итальянцы, однако, время от времени брались за ренессансную версию международного *Рундбогенштиля*, и не слишком охотно. Например, Дом Риспармио (известный в просторечии как Ка 'де Сасс), построенный Джузеппе Бальцаретти (1801-1874) в 1872 году через дорогу от изысканного и сдержанного палаццо Лучини, представляет собой более каменный образец тосканской рустовки — как следует из его названия, — чем когда-либо создавался северными европейцами, которые впервые возродили этот стиль полвека назад.

Очаровательным украшением небольшого города является кафе Pedrocchi^[23] в Падуе 1816-31 гг. работы Джузеппе Джаппелли (1783-1852), ученика Сельвы, и Антонио Градениго (1806-84). Изысканное по масштабу, интересно разнообразное в обращении с твердыми частицами и пористостями и самое изысканное в выборе тщательно размещенных украшений, это, безусловно, самое красивое кафе девятнадцатого века в мире и одно из лучших романтических классических зданий в Италии (Фото [23А](#)). Исключительным в этот период в латинском мире является неоготическое крыло, известное как Il Pedrocchino, пристроенное к кафе, спроектированное Джаппелли для того же клиента; строительство было завершено в 1837 году.

Триест в этот период, как и города Ломбардии и Венето, в архитектурном отношении скорее итальянский, чем австрийский. В результате он превосходит Вену по размаху и качеству строительства начала девятнадцатого века. Новые здания были в основном сосредоточены вокруг канала Гранде, прямоугольной лагуны, простирающейся вглубь страны от Рива Тре Новембре. Во главе его возвышается собор Святого Антонио ди Падуи, построенный Нобиле в 1826-49 годах, спустя много времени после того, как этот бывший городской архитектор Триеста был вызван в Вену в качестве главы архитектурного отдела тамошней Академии. Церковь Нобиле, занимающая положение, несколько схожее с положением Гран-Мадре-ди-Дио в Турине, значительно более интересна, особенно с точки зрения щедрой пространственной организации интерьера. Гранд-канал окружен современными дворцами, которые гармонично сочетаются друг с другом по масштабам, но весьма разнообразны в деталях. Самым большим и прекрасным зданием, выходящим окнами на море слева, является Палаццо Карчотти. Строительство было завершено в 1806 году Маттеусом Перчем, архитектором с образованием в Милане, который в 1798 году спроектировал фасад Театра Верди здесь, в Триесте. Палаццо Карчотти с его приподнятым портиком и небольшим куполом является одним из самых выдающихся и успешных итальянских зданий начала века.

На другом конце латинского мира Пиренейский полуостров принимал гораздо меньшее участие, чем Италия, в передовых архитектурных движениях первой половины века. В Мадриде Обелиск 2 мая, построенный Исидро Гонсалесом Веласкесом (1764/5-?) в 1822-40 годах, и Обелиск Ла Кастеллана (1883) работы Франсиско Хавьера де Мариатеги, являются довольно скромными образцами широко популярного вида возведения по сравнению с гигантским памятником Смирке Веллингтону в Дублине или Памятником Вашингтону Миллса. Дворец конгресса 1843-50 годов работы Нарцисо Паскуалья-и-Колонера (1808-70) - скучный образец того классицизма девятнадцатого века, который вряд ли заслуживает определения 'романтический'.

Итальянцы, которые в этот период мало работали где-либо за пределами своей страны, построили основные новые общественные здания Лиссабона. Ф. Х. Фабри (? -1807) построил дворец Арзуда, строительство которого началось в 1802 году, а Фортунато Лоди (1806-?) - театр на чердаке более чем поколением позже, в 1842-6 годах; оба столь же лишены вдохновения, как и современные памятники Мадрида. Еще в 1867-75 годах Муниципальная палата Лиссабона по проекту местного архитектора Домингоша Поненте да Силвы (1836-

1901) сохраняла классический стиль в его самом традиционном виде. Уже в начале века, с открытием штаб-квартиры Braganza в Рио-де-Жанейро, португальская жизнеспособность перешла в Новый Свет (см. Главу [5](#)). И все же, если в Лиссабоне нет отдельных памятников романтической классики, представляющих большой интерес, то нижний город, простирающийся от площади Коммерсиу до О-Росиу, является великолепным примером урбанизма конца восемнадцатого века, зародившегося после землетрясения 1755 года Эухенио душ Сантушем де Карвалью (1711-60).

В восемнадцатом веке Петербург был обязан своим величием как город в стиле барокко в значительной степени работам итальянских архитекторов-импортеров; но с усилением французского и английского влияния в последние десятилетия старого века и в начале нового времена итальянцев здесь, как и везде, закончили (см. Главу [1](#)). Устремления Александра I, как после, так и до Ватерлоо, были полностью французскими, а не итальянскими. Действительно, в Комитете по строительству и гидротехническим работам, который Александр учредил в 1816 году для утверждения проектов всех общественных и частных зданий в своей столице, председателем был французский военный инженер генерал Бетанкур. Однако главный архитектор постнаполеоновских десятилетий Карл Иванович Росси (1775-1849), хотя и носил итальянскую фамилию и был итальянского происхождения, родился в России и получил российское образование. Арки Генерального штаба Росси 1819-29 годов постройки и обширный полукруг, центром которого они являются, счастливо продолжают урбанистическую традицию старшего поколения; но детали выполнены в римском, а не в греческом стиле, а вкус в целом более грубый и провинциальный, чем у Томона и Захарова (Фото [27В](#)). Это еще более верно в отношении его Александринского театра 1827-32 годов и его Сената и Синода 1829-34 годов.

Август Августович Монферран (1786-1858), которому было поручено строительство Исаакиевского собора [\[3\]](#) в 1817 году, обширная стройка, которую он завершил только в 1857 году (Фото [27А](#)), был французом, несмотря на русскую форму, в которой здесь приведено его имя, и фактически учеником Персье. Кроме того, в юности он работал под руководством Виньона на "Мадлен". Монферрану, как и большинству представителей его поколения, оставшихся во Франции, не хватало оригинальности и утонченности предыдущего поколения, точно так же, как Николаю I не хватало вкуса его брата Александра I. Однако эта церковь отличается богатством роскошных материалов, гранита и мрамора, а купол имеет определенное значение в истории техники, поскольку он полностью отделан железом (см. Главу [7](#)).

Другой типичный памятник в наполеоновской традиции также возник по проекту Монферрана - Александровская колонна 1829 года на площади Зимнего дворца (фото [27В](#)). Это вполне может быть самый большой гранитный монолит в мире — типично российское заявление, — но ему совершенно не хватает элегантности еще более поздней Колонны Жюйе Алавуана в Париже или масштаба монумента Миллса в Вашингтоне. Триумфальные ворота 1833 года работы Василия Петровича Стасова (1769-1848) представляют собой греческий дорический пропилеон, в чем-то сравнимый с венским бургтором Нобиле; более значительным является тот факт, что, подобно Июльской колонне в Париже и большому куполу Монферрана, не говоря уже о любопытном египетском подвесном мосте того периода в Петербурге, это сооружение полностью металлическое.

В 1840 году полномочия Комитета 1816 года были прекращены, и в Петербурге, как и в целом в Европе, последовательному урбанистическому контролю пришел конец. Великий архитектурный период там закончился, поскольку Москва с ее националистическими традициями все больше выходила на первый план. Характерно, что самая важная новая церковь второй четверти века, собор Спасителя 1839-83 годов постройки, был построен в

старой столице и является первым крупным российским образцом неовизантийского стиля. Неудивительно, что Константин Андреевич Тон (1794-1881), его архитектор, был немцем, а не французом; поскольку в некотором смысле это представляет собой довольно неуклюжий местный вариант немецкого *Рундбогенстиля*, продолжающий особую эклектичную линию, начатую Кленце в его Мюнхенской придворной церкви более десяти лет назад.

ГЛАВА 4 ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

В английской терминологии наиболее продуктивный период творчества Нэша и Соана, двух величайших архитекторов романтической классики Англии, продолжавшийся с 1810 по тридцатые годы, в общих чертах называется "Регентством", а остальная часть первой половины века - "ранней викторианкой". Ни один из этих терминов не имеет гораздо более конкретного значения в международной системе отсчета, чем "Реставрация" или "Луи Филипп" во Франции, не говоря уже о 'Бидермейере', который иногда используется для обозначения этого периода в Германии и Австрии. Постановка 'Регентства' включает в себя характерные памятники зрелого романтического классицизма в Англии, а также множество работ, демонстрирующих живописную точку зрения. Ранневикторианская постановка иллюстрирует переход романтического классицизма в эпоху Возрождения, а также включает в себя наиболее доктринерскую фазу Возрождения готики (см. Главу [6](#)).

Хотя текущие исследования несколько меняют картину, общепризнано, что частная архитектура в целом была более значимой в Англии, чем общественная архитектура. В наименьшей степени это было верно в первые три десятилетия девятнадцатого века. Соун был архитектором Банка Англии, фактически, если не важной ветви государства, с 1788 года. Нэш сменил Уайатта на посту генерального инспектора - хотя ему было присвоено только звание заместителя — в 1813 году. А в 1815 году Соун, Нэш и Смирк, несомненно, три ведущих архитектора своего времени, если не считать Уилкинса, стали членами нового совета, созданного национальным управлением строительных работ, которое находилось на пике своего авторитета и активности сразу после падения Наполеона. Соун и Смирк, хотя и не были личными фаворитами Георга IV, были посвящены в рыцари, как и некоторые из их немецких современников. Главный строительный проект того времени - прокладка и строительство Риджент-стрит и Риджентс-парка, последнего на землях Короны, пользовался полной личной поддержкой Георга IV, сначала как регента, а после 1820 года как короля.

Однако самая важная работа Соуна в период с 1810 по 1818 год была частной, за исключением того, что он построил в качестве архитектора больницы Челси, а в случае с его домом и семейной усыпальницей - полностью личной. Все, что осталось от его работы в больнице Челси, конюшни 1814-17 годов постройки, с таким же успехом могло бы быть частным, поскольку это не грандиозный памятник с портиком с колоннами и куполом Пантеона, какими занималось большинство архитекторов поколения и статуса Соана за рубежом (Фото [28А](#)). Строго строгий, со смелыми дугами, выполненный из обычного желтоватого лондонского кирпича, с не большим почтением к пурпурному кирпичу для стен и ярким оранжево-красным втираемым повязкам более ранних зданий Рена в больнице, чем к его стилю английского барокко, он такой же утилитарный, как и любой проект Дюрана. Более того, в своих очень простых деталях это отражает, и вполне осознанно, что-то от того примитивистского аспекта международной романтической классической теории, который истекает из теорий любимого критика Соана, Лоджье. Прежде всего, в пропорциях и

организации дугообразных элементов дизайн конюшен индивидуален почти до извращенности. Это гораздо более приемлемо для абстрактных вкусов двадцатого века, чем в соответствии с идеалами, наиболее широко принятыми в Англии того времени, когда жил Соун.

Галерея Соуна в Далвиче 1811-14 годов постройки за пределами Лондона также построена из обычного кирпича и имеет такие же примитивистские детали. Это сооружение наиболее характерно для того периода, когда оно было музеем, более того, это самый ранний образец девятнадцатого века; но оно едва ли могло больше отличаться от ряда скульптурных галерей, которые простираются от Глиптотеки Кленце в Мюнхене до музея Торвальдсена Биндесбелла в Копенгагене. Она также не очень похожа на картинные галереи того периода, расположенные в музее Алтес Шинкеля в Берлине, через пинакотеку Алтере Кленце в Мюнхене и пинакотеку Нойере Войта, также в Мюнхене. Он меньше всего похож на последний из них, хотя и был спроектирован сорок лет спустя; это сходство может помочь предположить, насколько ошеломляюще продвинутом в стиле оставался Соун, старейший из ведущих архитекторов постнаполеоновских десятилетий, даже в среднем и пожилом возрасте.

Но *Рундбогенштиль Соана* — если применить этот термин вне его немецкого контекста, как правильнее было бы применить к больничным конюшням Челси, — это стиль с круглыми сводами, но с другим отличием. Здесь нет ни средневековья, ни *итальянского подтекста* эпохи кватроченто. Хотя подход Соана был творчески индивидуальным как в детализации, так и в общей организации, этот подход кажется наиболее близким к рационализму Дюрана, особенно в техническом мастерстве, с которым было применено освещение монитора. Центральным экспонатом Галереи является мавзолей, в котором виртуозность Соана в трехмерной композиции — интерес, который отличает его от большинства представителей его поколения на Континенте, — а также в абстрактном линейном орнаменте, выполненном здесь простыми надрезами на каменных плитах фонаря, достигает своего апогея.

Еще больше подобных украшений можно увидеть на семейной усыпальнице на кладбище Сент-Панкрас 1816 года, а также, хотя и в гораздо более целомудренном виде, на фасаде его собственного дома ^[23] 1812-13 годов по адресу: 13 Lincoln's Inn Fields. Интерьеры этого дома полны пространственных упражнений, многие из которых незначительны по масштабу, которые Соун позже разработал в различных общественных структурах. Здесь может быть достаточно упомянуть небольшой зал для завтраков с очень неглубоким куполом, разнообразными и оригинальными эффектами непрямого освещения и характерным декором с помощью вырезанных линейных узоров и выпуклых зеркал.

В 1818 году для Соана начался новый всплеск общественной деятельности, который продолжался вплоть до 1823 года. Серия офисов Банка Англии ^[23] теперь продолжились пространственные и декоративные инновации интерьеров 1790-х годов. Были ли они изящнее или нет, зависит от вкуса; но непрерывные арочные формы без наростов, более гладкие поверхности и очень абстрактный линейный декор, безусловно, представляют собой более продвинутую стадию личного стиля Соана (Фото [28B](#)). В соответствии с Законом о строительстве новых церквей 1818 года, который вызвал большую активность в церковной сфере, Соан был одним из ведущих архитекторов; однако он построил только три церкви для Комиссии, учрежденной этим Законом. Собор Святого Петра, Уолворт, на юге Лондона, построенный в 1823-5 годах, одновременно элегантен и изобретателен в том, как галереи встроены во внутреннюю архитектурную организацию, а не рассматриваются как нечто второстепенное. Два других менее успешны.

Почти все другие церкви, построенные в соответствии с Законом или другими способами в эти годы, были скорее традиционно греческими, то есть при наличии достаточных средств; в противном случае они были так называемыми "готическими комиссарами" (см. Главу 6). Контраст, который первые создают с церковью Уолворта, помогает подчеркнуть сугубо личный характер достижений Соуна даже в его наименее уважаемой работе. Собор Святого Петра, очевидно, был спроектирован изнутри и почти ничем не обязан архитектуре какого-либо периода прошлого. Однако типовой церковью того времени в Англии, сравнимой по историческому значению с чуть более поздним Нотр-Дам-де-Лоретт Лебаса в Париже, является Сент-Панкрас 1818-22 годов постройки на Юстон-роуд в Лондоне, построенный Уильямом Инвудом (ок. 1771-1843) и его сыном (Х. В., 1794-1843). Совершенно очевидно, что это было спроектировано снаружи, поскольку его черты заимствованы из Эрехтеума, памятника, который Инвуд-младший действительно ездил в Афины, чтобы измерить после того, как строительство церкви было начато.^[24]

Английская традиция требовала наличия фонаря над портиком храма спереди, и поэтому Inwoods изобрели что-то вроде гиббсовской башни для Сент-Панкраса из элементов, заимствованных у афинской башни Ветров. Урбанистический, но довольно бесплодный интерьер лишен даже прохладного религиозного чувства французских базилик того времени. Архитекторов и современников в целом больше интересовали кариатидные портики — поскольку их не один, а два, — примыкающие к задней части здания.

Другие церкви Инвуда в Лондоне, такие как All Saints на Кэмден-стрит 1822-4 годов и собор Святого Петра на Риджентс-сквер 1824-6 годов, столь же греческие по деталям, но менее напрямую связаны с конкретными древними памятниками. Они также гораздо менее впечатляющи. Не более интересны большинство греческих церквей, построенных другими архитекторами. Церковь Святой Марии на Уиндхэм-Плейс, построенная Смирком в 1823-4 годах, однако, выделяется круглой башней, расположенной с южной стороны, - особенностью, которую он уже использовал в церкви Святого Филиппа в Солфорде в 1822-5 годах. Его церковь в Маркхэм-Клинтоне в Ноттингемшире 1833 года постройки, крестообразная в плане и с прекрасным восьмиугольным фонарем, значительно оригинальнее, но это был скорее семейный мавзолей, чем обычная приходская церковь.

В это самое время в Великобритании происходила революция в области церковной архитектуры, и расцвету церкви темпл было суждено быть кратковременным. После начала тридцатых годов их продолжали строить только нонконформисты. Но такая конгрегационалистская часовня, как та, что была построена Ф. Х. Локвудом (1811-78) и Томасом Алломом (1804-72) на Грейт-Торнтон-стрит, Халл, в 1841-3 годах, с широким фасадом храма, обрамленным нижними боковыми крыльями, все еще имела реальное отличие, которое редко сохранялось после этой даты, хотя довольно похожие сооружения продолжали возводиться еще несколько десятилетий как в Лондоне, так и в провинции.

В Шотландии, где санкции против Греции действовали дольше, чем в Англии, Александр Томсон (1817-1875) построил в пятидесятых и шестидесятых годах три лучшие романтические классические церкви в мире. Его свободная церковь на Каледония-роуд в Глазго, построенная в 1856-7 годах, была спроектирована для тех пресвитериан, которые покинули основанную шотландскую церковь в 1843 году (Фото 29). Этим во многом Шинкель обязан берлинским церквям в пригороде, с которыми Томсон, должно быть, был знаком по *проекту архитектурного бюро Entwürfe*. Композиция более живописна, поскольку заметно асимметрична, а великолепная башня на углу превращает фасад храма в второстепенный элемент в своего рода композиции итальянской виллы. Тем не менее, идея такого рода композиции вполне могла исходить и от Шинкеля, что, по-видимому, делает еще более вероятным довольно *рундогенштилевый* характер и асимметричную

организацию некоторых ранних загородных вилл Томсона. Интерьер церкви сильно отличается от интерьера церкви Соана в Уолворте, но он столь же архитектурен, поскольку галереи в стиле Шинкеле включены в общую схему. Это настоящая внутренняя архитектура, а не просто зал, окруженный галереей, как греческие церкви в Англии, построенные еще в двадцатые годы.

Церковь Томсона на Сент-Винсент-стрит 1859 года постройки, расположенная на более видном месте, также в Глазго, не лучше. Но в нем с поразительным успехом использовано сложное место, а экзотическая эклектика шпиля является особенно личной для Thomson. Его церковь в Куинз-парке 1867 года постройки в южном пригороде Глазго была столь же извращенно оригинальной, как и все работы Соуна, и, возможно, является последним шедевром Томсона. Внутри он использовал легкие железные опоры с четкой логикой и элегантно подобранным расписным декором. Как тяжелая каменная башня, которая, конечно, невидима изнутри, так и массивный вестибюль расположены на этих изящных металлических колоннах с прямоотой и смелостью, которым едва ли можно было позавидовать до двадцатого века. Внешне Томсон детализировал рельефную каменную кладку с чистотой Шинкеля и оригинальностью Соана, но при этом он изобразил фасад в трех измерениях в стиле почти барокко под своим странным, почти индуистским "шпилем".

Церкви Томсона, какими бы поздними они ни были, могут быть лучше поняты как образцы романтического классицизма, разделяющие важные качества с самыми смелыми французскими проектами 1780-х годов, чем по отношению к любому другому этапу архитектурного развития девятнадцатого века. Однако позже станет очевидно, что у них также много общего с архитектурными устремлениями их собственной четверти века (см. Главу 9).

Временами кажется, что Соан в своих последних работах создал нечто похожее на пародии на характерные для него банковские интерьеры, приближающиеся по своей странности и восточным аллюзиям к экзотическим шпилям Thomson. Поскольку эти предметы не сохранились, трудно сказать, были ли эффективными здание Канцлерского суда в Вестминстере 1824-1825 годов постройки с урезанными приводами, так что они представляют собой не более чем своего рода гипсовый навес, или Зал Совета в Масонском зале с его странным, похожим на балдахин покрытием. Но эти интерьеры помогают объяснить, почему своеобразный, чтобы не сказать капризный, Соун после своей смерти в 1837 году не оставил после себя такой живой традиции, как Шинкель в Германии.

Нэш, соперник Соуна на посту ведущего архитектора Англии во втором и третьем десятилетиях девятнадцатого века, был человеком совсем другого сорта. До женитьбы он не пользовался особой известностью; тогда именно благосклонность регента выдвинула его на первый план. Как урбанист, если не как проектировщик отдельных зданий, он был достоин своих возможностей — и ни один архитектор его поколения не обладал большими. Его отличие в том, что сегодня называется "планированием", заключается не только в размахе, эластичности и результирующем разнообразии его схем, но, возможно, в не меньшей степени в его способности как предпринимателя доводить до конца удивительно масштабные операции. Более того, мало кто преуспел лучше Нэша в преобразовании романтического классицизма в сторону Живописности; и это было сверх его важного непосредственного вклада в живописную практику строительства замков, вилл и коттеджей.

В начале второго десятилетия века истек срок аренды королевского поместья Мэрилебон. План Нэша по его разработке, безусловно, самый всеобъемлющий, одержал победу,

очевидно, потому, что он пользовался личной поддержкой регента. Схема Нэша 1812 года, несколько измененная в окончательном исполнении, предусматривала создание парка — Риджентс—парка, окруженного террасами значительных размеров, организованными в серию дворцовых композиций (рис. [10](#)). Традиции однородного дизайна террас восходят к началу восемнадцатого века, а террасы, выходящие на открытый пейзаж, появились вскоре после середины века. Но то, что Нэш запланировал для Риджентс-парка и в основном осуществил, значительно превзошло не только по масштабам, но и по оригинальности террасу начала восемнадцатого века на Гросвенор-сквер, где, вероятно, впервые была опробована идея общей композиции, или Королевский полумесяц середины восемнадцатого века в Бате Джона Вуда II (1728-81), которая была первой террасой, выходящей не на площадь или улицу, а на открытую местность, похожую на парк. Одной этой работы в парке должно было хватить, чтобы укрепить репутацию Нэша.

Но в эти беспокойные годы, когда мир ненадолго пытался жить в мире с Наполеоном, Нэш почувствовал стремление регента украсить Лондон таким образом, чтобы он соперничал с планами императора в отношении Парижа. Поэтому он спроектировал улицу, которая должна была проходить, во многом так, как предлагалось еще до этого, вдоль линии, где начинался жилой Вест-Энд, на север от резиденции регента в Карлтон-Хаусе до южного входа в новый парк. Ранний план такой улицы, полностью окаймленной колоннадами и прерываемой площадями, на которых общественные сооружения стояли бы в гордом одиночестве, наводит на мысль о его первоначальной цели - подражать улице Риволи и парижским памятникам, таким как Мадлен и Биржа. По мере того как проект постепенно приспосабливался к реалиям ситуации, большая часть его геометрической правильности и практически весь его парижский характер исчезли. Колоннады сохранились только вдоль Сектора, ведущего к площади Пикадилли; колонна герцога Йоркского на Ватерлоо-Плейс, возвышающаяся между двумя кварталами Карлтон-Хаус-Террас, которая со временем заменила Карлтон-Хаус, является единственной чертой наполеоновского масштаба и характера. Он построен не Нэшем, а любимым архитектором герцога Йоркского, Бенджамином Дином Уайаттом (1775-?1850), и был построен только в 1831-4 годах.

Вместо имитации Парижа было создано нечто гораздо более оригинальное, образец гражданского дизайна, все значение которого, возможно, не до конца осознано даже сегодня. Нэш, бывший партнер садовника Хамфри Рептона (1752-1818), в своем доме на нью-Риджент-стрит, а также в своем Риджентс-парке и окружающих его террасах стремился воплотить принципы живописного озеленения не в природных, а в городских пейзажах. Тем не менее, его архитектурный словарь оставался в пределах общепринятого диапазона романтического классицизма.

Площадь Ватерлоо-Плейс полностью официальна и служила своего рода передним двором Карлтон-хауса, когда он был заложен в 1815 году. Но, поднимаясь по Лоуэр-Риджент-стрит, отдельные здания, возведенные в 1817-19 годах, были спроектированы отдельно, в гармоничном масштабе, но без общей регулярности формы и размера. На Пикадилли сначала Цирк, также построенный в 1817-19 годах, круглое место, а затем Квадрант 1819-20 годов весьма изобретательно позаботился о резком смещении оси влево. Относительно монументальный фасад окружного пожарного управления выходил на начало Лоуэр-Риджент-стрит; остальные фасады Цирка были правильными и простыми, почти в соанском стиле (Фото [30](#)). Квадрант приобрел большое значение благодаря выступающим колоннадам из дорических колонн (сделанных из чугуна) и умелому размещению куполообразного павильона напротив его западного конца.

Оттуда улица, продолженная в 1820-4 годах, шла более прямо, но с большим разнообразием отдельных фасадов — одна терраса домов над магазинами (1820-1)

принадлежала Соану. Были также специальные павильонные конструкции, обозначающие несколько незначительных изменений направления движения и обозначающие проемы пересекающихся улиц. На Риджент-Серкус (ныне Оксфорд) второй круг, аналогичный кругу на Пикадилли, но дополненный Нэшем в коринфском стиле, отмечает главную поперечную артерию. Выше улица немного продолжается совершенно прямо; затем происходит еще одно резкое смещение оси влево. Там Нэш разместил свою церковь Всех святых, которая была построена в 1822-4 годах. Его любопытный рифленый шпиль все еще возвышается над колоннадой, венчающей башню, образуя точку опоры, с помощью которой взгляд устремляется за острый угол. Почти сразу же еще один прямоугольный поворот ведет на широкую эспланаду Адамс Портленд Плейс. С этого момента все снова официально, как на Ватерлоо Плейс.

В верхнем конце, между верхней частью Портленд-Плейс и парком, должен был располагаться большой жилой цирк. Из них были построены только два южных квадранта — один из них был самой ранней частью всей схемы, начатой в самом начале в 1812 году. В выполненном виде над этим расположены — поскольку эта часть схемы полностью сохранилась — две правильные террасы, обращенные друг к другу через Парковую площадь.

В 1813 году, как уже было сказано, Нэш сменил Уайатта на посту генерального инспектора; но именно в роли частного предпринимателя, а не чиновника он реализовал схему на Риджент-стрит, рискуя собственным растущим состоянием и используя все способы субаренды для реализации проекта. Этого он добился за относительно короткий период в пятнадцать лет, хотя возобновление войны задержало исполнение на несколько лет сразу после начала. Из всего этого под Портленд-Плейс не осталось ничего, кроме планирования и All Souls'. Однако в районе к востоку от Лоуэр-Риджент-стрит пассаж Королевской оперы все еще существует позади Новозеландского дома, и, гораздо более крупный и бросающийся в глаза, традиционный портик храма театра Хеймаркет 1821 года постройки стоит в конце того, что сейчас называется улицей Карла II.

У подножия Ватерлоо-Плейс, напротив Грин-парка, два ряда Карлтон-Хаус-Террас, построенных в 1827 году, до сих пор возвышаются над чугунными колоннами цоколя в дорическом стиле. В нижней половине этой площади, к югу от Пэлл-Мэлл, с двумя клубами по обе стороны — один от Нэша, другой от Бертона - и колонной герцога Йоркского, вырисовывающейся на фоне отдаленного пейзажа парка и правительственных зданий между двумя крыльями Карлтон-Хаус-Террас, урбанизм Нэша все еще можно оценить в полной мере. Здесь отсутствует полное величие наполеоновского Парижа или Петербурга Александра I, но также и их археология. Это, очевидно, относится к девятнадцатому веку. На взгляд современников, это подтверждает способности Нэша как "планировщика" в той же степени, что и его террасы вокруг Риджентс-парка, поскольку они были построены в 1820-7 годах им самим и различными молодыми архитекторами, работавшими под его общим руководством.

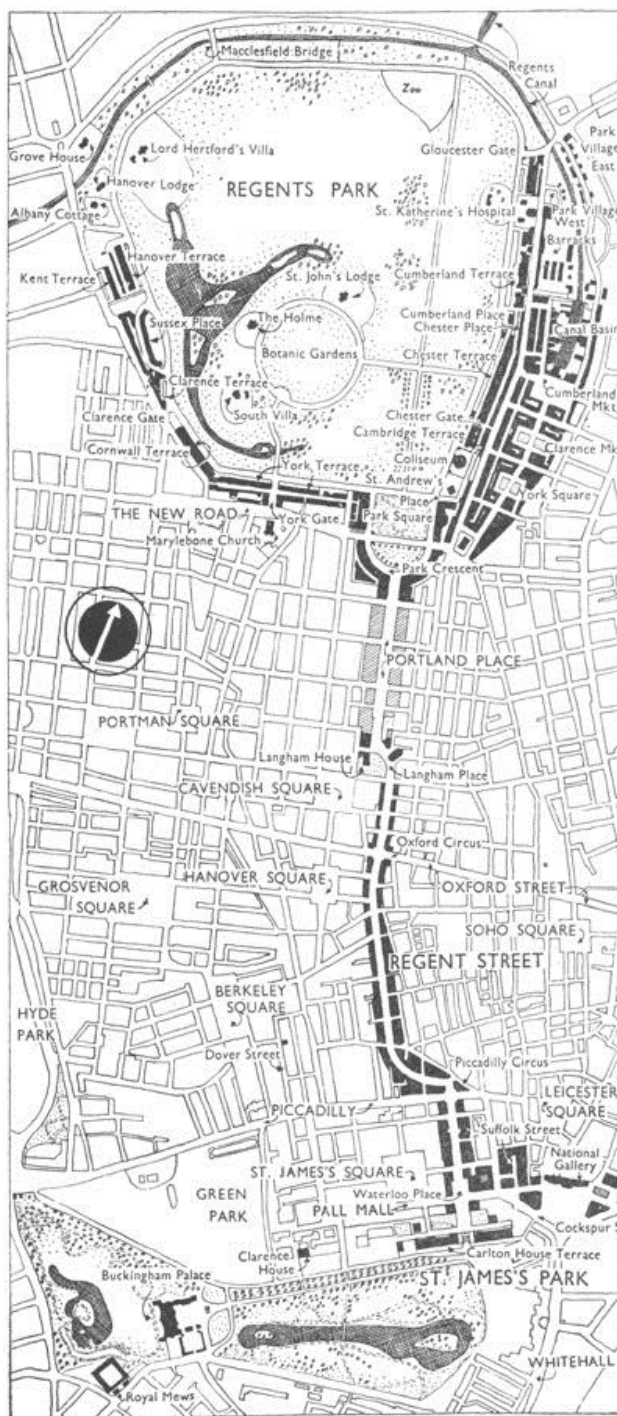


Рисунок 10. Джон Нэш: Лондон, Риджент-стрит и Риджентс-парк, 1812-27 годы, план

Достаточно любопытно, что первая терраса Риджентс-Парк, построенная в 1821 году, когда строительство на Парк-сквер еще продолжалось, принадлежала, по крайней мере номинально, молодому Децимусу Бертону (1800-81), талантливому сыну строителя Джеймса Бертон, который в те годы был здесь так же активен, как и в Блумсбери. Величественная и строгая, хотя и не греческая в деталях, как более красивая ионическая Йоркская терраса и примыкающая к ней дорическая вилла, построенная в следующем году, Cornwall Terrace, безусловно, лишена специфически нашийских качеств. К счастью, типичным для реакции Нэша на урбанистические возможности является то, как он открыл Йоркские ворота посреди Йорк-Террас до Мэрилебон-роуд, чтобы визуальнo воплотить

новый фасад, созданный Томасом Хардвиком (1752-1829) в 1818-19 годах для приходской церкви Мэрилебон.

Сассекс-Плейс 1822 года постройки, с его изогнутым планом и десятью куполами, гораздо более живописен; но самая впечатляющая композиция из всех - Камберленд-Террас, общая концепция Нэша, но выполненная Джеймсом Томсоном (1800-83) в 1826-7 годах (Фото [32](#)). Это гораздо более роскошный дворец, по крайней мере внешне, чем довольно скучный Букингемский дворец, который Нэш постепенно возводил для короля с 1821 года.^[23] Если смотреть сквозь деревья парка или в четкой перспективе с кольцевой дороги, этот ряд домов представляет собой живописную трехмерную композицию сказочного порядка - какое значение имеет, если обычные классические элементы организованы и выполнены очень небрежно?

Общий размах застройки Риджентс-парка позволил создать "Новый город" в довольно полном смысле этого слова, возможно, вдохновленный "Идеальным городом" Леду. В парке были отдельно стоящие виллы, конюшни за террасами, рыночная площадь на востоке, скромные двухэтажные дома неподалеку на Мюнстер-сквер и, наконец, две парковые деревни, построенные его протеже сэром Джеймсом Пеннеторном (1801-71) по идеям Нэша с 1827 года. Эти последние являются продолжением живописной деревушки, состоящей из групп двухквартирных вилл, некоторые из которых выполнены в итальянском, некоторые в тюдоровском стиле, свободно расположенных вдоль извилистых дорог, которые представляют собой прототип пригорода конца девятнадцатого века.

Большинству своих современников-профессионалов, и не в последнюю очередь своим коллегам по правлению Управления работ Соуну и Смирку, Нэш казался оппортунистом и почти шарлатаном. Он так же заметно отличался от склонного к археологии Смирке, как и от Соана, даже если был с такой же готовностью заимствовать греческие орды у одного, как вырезанные детали у другого. Несмотря на независимую стилистическую позицию Соана и Нэша, Британия вряд ли смогла бы породить линию археологов-архитекторов от Джеймса Стюарта до К. Р. Кокерелла — линию, по крайней мере, столь же выдающуюся, как французская линия от Леруа до Хитторфа, — не развив к этому времени доктрины греческого Возрождения, столь же жесткие и самоуверенные, как доктрины Франции и Германии. С конца второго десятилетия века греческий уклад действительно укоренился в Великобритании гораздо прочнее, чем где бы то ни было на Континенте.

Историческое значение Даунинг-колледжа Уилкинса в Кембридже уже было отмечено. Если Уилкинсу так и не удалось завершить это дело, так что оно осталось лишь фрагментом идеального греческого колледжа, то позже в Лондоне у него появились большие возможности, которые в целом он упустил. Его университетский колледж 1827-8 годов постройки на Гауэр-стрит произвел впечатление на современников, потому что его центральный портик достигал *десяти* колонн в ширину. В остальном он ничем не выделен, и выдвигающиеся крылья четырехугольника принадлежат не ему. Его больница Святого Георгия на углу Гайд-парка, построенная того же времени, представляет собой гораздо более скромное здание (табличка [31](#)). Тем не менее, это уже свидетельствует о некоторой неутомимости, хотя и небольшой проработанности, более поздних греческих работ на Континенте, таких как Эрмитаж Кленце в Петербурге. Больнице, хотя тема хорагического памятника Тразиллуса изобретательно использована, не хватает изящества и ионной ширмы Децимуса Бертона 1825 года напротив (Фото [31](#)).

Больница, однако, гораздо оригинальнее, чем соседняя арка Конституишн-Хилл Бертона, также построенная в 1827-8 годах и теперь перенесенная обратно в Грин-парк. Это один из двух, возведенных в связи с новым Букингемским дворцом и в сознательном соперничестве с теми, что Наполеон установил в Париже и других городах Континента. Другая,

первоначально служившая входом во двор дворца, - Мраморная арка Нэша 1828 года постройки; она была перенесена на угол Гайд-парка, где Парк-лейн пересекается с Оксфорд-стрит, в 1851 году, после того как Блор перестроил фасад дворца в конце сороковых годов. Ни одна из арок не имеет такой урбанистической ценности, как колонна герцога Йоркского Бенджамина Дина Уайатта или колонна Нельсона, возведенная в 1839 году на Трафальгарской площади Уильямом Рейлтоном (1803-77) из-за их очень случайного расположения. Эпсли-хаус, реконструированный Б. Д. Уайаттом для герцога Веллингтона в 1828 году и возвышающийся слишком высоко рядом с бертоновским экраном, не совсем вписывается в ансамбль на углу Гайд-парка.

Крупнейшая и наиболее заметная работа Уилкинса, погубившая его репутацию, - Национальная галерея 1832-8 годов. Длинный фасад этого здания, простирающийся через верхнюю часть Трафальгарской площади, чрезмерно эпизодичен и лучше всего виден в резкой перспективе, если смотреть вдоль Пэлл-Мэлл на восток или с южной стороны Сент-Мартин-ин-те-Филдс. Орден не греческий, поскольку колонны портика Генри Холланда (1745-1806), возведенного перед Карлтон-Хаусом в начале 1790-х годов, были использованы повторно, а небольшой купол за центральным фронтоном имеет почти византийский характер. Сравнение этой живописной классической композиции с Камберленд-Террас неизбежно; все почести принадлежат Нэшу.

Если Уилкинс совершил первый греческий рывок, то финишировал ученик Соана Смир. На Трафальгарской площади единый ряд зданий, построенных в 1824-7 годах на западной стороне, где когда-то располагался Юнион-клуб, а позже Колледж врачей, наиболее разительно контрастирует с Национальной галереей Уилкинса. Тяжелый, величественный и безукоризненно 'правильный' в своих греческих деталях, этот квартал также демонстрирует значительное разнообразие в обращении со стандартными элементами романтической классики без такого стремления к живописному эффекту, как Национальная галерея. Более поздние дополнения, посвященные западу, не нанесли серьезного ущерба работе Смирке.

В высшей степени типично, что самым значительным греческим зданием Лондона являются музей и библиотека. Британский музей, строительство которого было начато Смирком в 1824 году, был завершён только в 1847 году.^[26] Более того, его главная внутренняя особенность - купольный читальный зал, построенный из чугуна в центральном дворе (см. Главу 7), был спроектирован и реализован в середине пятидесятых младшим братом Смирка Сиднеем (1798-1877). Только Королевская библиотека была быстро достроена в течение двадцатых годов для размещения библиотеки Георга III. Это величественно и четко, хотя и несколько менее безукоризненно корректно, чем фасад Смирке на Трафальгарской площади.

Характерный южный фасад музея, один из самых ярких примеров романтической классической стилистики или любви к колоннам — их здесь сорок восемь - был одной из последних завершённых частей целого (Фото 33). Решение о большом портике храма и колоннаде, которая проходит по внутренним сторонам и концам боковых крыльев, вероятно, было принято не ранее тридцатых годов; такое избыточное количество колонн, по—видимому, относится ко второй четверти века - сравните зал Святого Георгия в Элмсе в Ливерпуле (фото 34А) или музей Фицуильяма Басеви в Кембридже. Фасад Главного почтового отделения Смирке 1824-9 годов постройки с колоннами, используемыми только в центре и по концам, и двумя рядами окон хорошего размера между ними, был более характерен для обычного романтического классического баланса между колоннообразным оформлением и рационалистическим обеспечением внутренней функции.

Уилкинс и Смирк были не одиноки в создании общественных зданий в греческом стиле для Лондона времен Георга IV. Лондонская хлебная биржа 1827-188 годов работы Джорджа

Смита (1783-1869) была прекрасным примером, менее тяжелой, чем большинство работ Смирка, и менее непоследовательной, чем работы Уилкинса. Децимус Бертон, который построил различные сторожки в Гайд-парке, а также ширму на углу Гайд-парка в 1825 году — скромные домики у Принсес-Гейт почти идентичны крошечным дорическим храмам Шинкеля в Потсдамском дворце в Берлине, — также обеспечил лучший фасад на площади Ватерлоо, когда он построил там Атенеум в 1829-30 годах. Это здание клуба сурово и старомодно внешне, но величественно и роскошно внутри в доселе неизвестной степени. Генри Робертс (1803-76), ассистент Смирка, внимательно следил за своим бывшим хозяином при проектировании торгового зала, построенного в 1831-3 годах. Его огромный ионический портик возвышается над прочным фундаментом, обрамляющим Темзу, так же величественно, как Валгалла Кленце возвышается над своими ступенчатыми террасами.

Корпоративные клиенты, вышедшие на первый план в тридцатые годы, увидели в торжественном греческом стиле лучшее средство достижения репрезентативной монументальности в своих зданиях; более того, они все чаще были готовы нанимать ведущих архитекторов, чтобы добиться этого. К. Р. Кокерелл (1788-1863), сын С. П. Кокерелла, вскоре ставший преемником Соуна на посту архитектора Банка Англии, начал свою выдающуюся карьеру в качестве любимого слуги финансового мира, снабдив Вестминстерское страховое бюро на Стрэнде в 1832 году рядом дорических полуколонн. Пять лет спустя, в лондонском и Вестминстерском банке в Лотбери, он добился еще большего эффекта величественной сдержанности, не утратив при этом роскоши, благодаря яркому оригинальному фасаду.

Новые железные дороги, первые станции которых были действительно очень скромными, были так же заинтересованы в представительском достоинстве классических фронтисписов, как страховые компании и банки. В Юстон-Гроув в Лондоне, перед тем, что должно было стать двойной станцией, спроектированной инженером Робертом Стивенсоном (1803-59) [5] в 1835 году для обслуживания Лондонских и Бирмингемских и Великих западных железных дорог, по проекту Филипа Хардвика (1792-1870) была возведена Юстонская 'Арка', гигантский греческий дорический пропилеон; для Бирмингемского терминала железной дороги на Керзон-стрит Хардвик предусмотрел вторые ворота, которые больше напоминают римскую триумфальную арку. Эта тема Джона Фостера (1786-1846) расширилась до сплошной римской ширмы перед вокзалом Лайм-стрит в Ливерпуле в 1836 году. В Хаддерсфилде Джеймс П. Притчетт (1789-1868) и его сын Чарльз в 1845-9 годах возвели перед зданием главного вокзала портик римского храма и по бокам от него небольшие колоннады. Станция Монквирмут работы Джона Добсона (1787-1865) 1848 года похожа, но в греческих деталях.

Более подходящим для современного взгляда был бесконечный фасад из красного кирпича, спроектированный Фрэнсисом Томпсоном для Трехпунктной станции Роберта Стивенсона в Дерби 1839-41 годов. Это был астилар, но с различными едва заметными выступами и углублениями плоскости стены и сопоставимым разнообразием уровней на очень длинном горизонте. Томпсон также в каменных башнях, которые он спроектировал для "Британского моста" Стивенсона 1845-50 годов, обращался с материалом с великолепной рациональной прямоотой (Фото [61](#)). Техническое значение таких конструкций как примеров нового использования железа, которое поощрялось железными дорогами, должно быть рассмотрено позже (см. Главу [7](#)). Сопоставимым по качеству с работой Томпсона является огромный склад продовольствия Королевского военно-морского флота в Стоунхаусе 1826-35 годов постройки инженера сэра Джона Ренни (1794-1874) — способного сына, как и Роберт Стивенсон, более известного отца-инженера, а также шурина К. Р. Кокерелла. Несмотря на строгость, характерную для того периода, здание обладает почти

барочной пластикой и энергичностью силуэта, которых редко удавалось достичь современным архитекторам до середины века.

За исключением некоторых крупных провинциальных и пригородных нонконформистских церквей, расцвет портика храма закончился примерно в 1840 году. Последним выдающимся примером в Лондоне является Королевская биржа, построенная сэром Уильямом Титом (1798-1873) в 1841-184 годах, но в других аспектах этого выдающегося сооружения нет ничего классического. Боковой, задний и внутренний фасады выполнены в стиле необарокко, который является прообразом помпезности третьей четверти века (см. Главу 9).

Общественные памятники Греции были столь же характерны для провинциальных городов двадцатых и тридцатых годов, как и для Лондона, а может быть, и в большей степени. Фрэнсис Гудвин (1784-1835)^[72] в 1822-4 годах в Манчестере построили красивую ратушу, которая теперь давно снесена. В последний год он проиграл конкурс на новое Королевское учреждение молодому Чарльзу Барри (1795-1860), до сих пор крайне несимпатично работавшему на строительстве дешевых готических церквей для Комиссаров.^[73] Это здание Барри возводил в 1827-35 годах. К счастью, он все еще стоит, служа Манчестерской художественной галереей, прекрасным примером владения Барри той греческой идиомой, которую его более личный итальянский стиль вынудил устареть еще до того, как это здание было закончено (см. Ниже).

В 1828 году Фостер основал прекрасную греческую таможню в Ливерпуле, увы, полностью разрушенную во время блицкрига; в то время как в 1831 году Джозеф А. Хэнсом (1803-82) выиграл конкурс на строительство ратуши Бирмингема с самым ярким британским образцом храмовой парадигмы. Это характерное романтическое классическое сооружение, возведенное на высоком рустованном подиуме, медленно создавалось Хэнсомом и его партнером Эдвардом Уэлчем (1806-68) в течение следующих пятнадцати с лишним лет.

Чем более широким становилось использование греческих форм, тем меньше жизненности и характера они, казалось, сохраняли. Не колоннообразная деталь, гораздо более правильная, чем в Риджентс—парке, придает интерес террасам, построенным начиная с двадцатых годов, которые Джордж Басеви (1794-1845) спроектировал для Белгрейв—сквер в Лондоне, или террасам, построенным чуть позже Льюисом Кьюбиттом (1799-?) и Джоном Янгом на Итон-сквер; это замечательный масштаб и размах этой новейшей городской застройки, соперничающей с той, что в Риджентс-парке, которая была предпринята строителем Томасом Кьюбиттом (1788-1855), братом Льюиса, для постройки террас на Белгрейв-сквер в Лондоне. Поместье Гросвенор за садами Букингемского дворца.

То же самое и в Ньюкасле, где Томас Грейнджер (1798-1861), предположительно, при содействии Добсона^[74] в качестве дизайнера, с 1834 года проложил и застроил ряд улиц, но не более правильные греческие орнаменты делают Грей-стрит более изысканным образцом урбанизма, чем Риджент-стрит Нэша; это прекрасный кремовый камень, который заменяет лондонскую штукатурку и отделку. искусная организация рядов зданий, все они гораздо более тщательно сгруппированы и связаны друг с другом, чем на Риджент-стрит, вдоль изгибающегося и поднимающегося склона. Серая колонна, построенная Джоном Грином (? - 1852) в 1837-8 годах, великолепно размещена в лучшей манере того периода в качестве центрального акцента в верхней части застройки, точно так же, как колонна герцога Йоркского в нижней части Лоуэр-Риджент-стрит. Уборка многих зданий в последнее время значительно повысила привлекательность центра Ньюкасла.

Только в начале сороковых годов здания греческого Возрождения стали характеризоваться современниками как 'безвкусные'. Но фасад музея Фицуильяма Басеви в Кембридже, начатый в 1837 году и доведенный до конца с некоторыми исправлениями К. Р.

Кокереллом в 1847 году после смерти Басеви, хорошо иллюстрирует некоторые изменения, которые уже произошли в романтическом классическом дизайне. Как и в Национальной галерее Уилкинса, силуэт тщательно разнообразен — здесь гораздо искуснее, чем на Трафальгарской площади. Как и в случае с Royal Exchange Тайта, здесь также присутствует совершенно не по-гречески пластичная напыщенность. Более того, порядки здесь не греческие, а римские, и дух еще более римский, но рим более поздней империи на Востоке, как в Баальбеке или Пальмире.

Зал Святого Георгия в Ливерпуле, последний из главных памятников романтической классики Англии, был отделан, как и Фицуильям, К. Р. Кокереллом спустя долгое время после смерти его первоначального дизайнера. В нем гораздо меньше напыщенности и гораздо больше истинного величия масштаба. Молодой Харви Лонсдейл Элмс (1814-49) выиграл два конкурса подряд - для зала и для судебных заседаний - в 1839 и 1840 годах соответственно. Затем, когда было решено объединить эти два направления в одну структуру, он нанес визит в Берлин, чтобы изучить работы Шинкеля. Шинкелевской, действительно, является длинная колоннада, выходящая на станцию Лайм-стрит, и даже более того, любопытные квадратные опоры, отдельно стоящие в своей верхней половине, которые Элмс использовал в других частях здания (фото [34А](#)).

Портик храма на южном конце достаточно условен, но его ступени смело возвышаются над массивной простой фундаментной стеной; закругленный конец на севере гораздо более оригинален и также скорее напоминает французский стиль. Французским, конечно, но скорее имперским, чем современной Июльской монархии, является огромный масштаб всего комплекса и величественная осевая планировка, подобные которым можно увидеть во многих проектах Prix de Rome за предыдущие пятьдесят лет. Большой зал немного больше своего прототипа в Банях Каракаллы.^[90] Интерьер, завершенный Кокереллом в начале пятидесятых, утратил всю греческую строгость экстерьера. Вместе с элегантным эллиптическим концертным залом, спроектированным Элмсом, но полностью выполненным Кокереллом, большой зал относится к следующему периоду архитектурного развития как по своему богатому убранству, так и по дате постройки.

Именно в Шотландии, а не в Англии, греческое возрождение имело наибольший успех и продлилось дольше всего. По-видимому, существовало какое-то особое соответствие настроений между Северной Европой в первой половине девятнадцатого века и древним миром. Эдинбург, который по интеллектуальным соображениям считал себя 'Северными Афинами', после 1810 года решил продолжить в более афинском стиле расширение и украшение своего Нового города, начатое в 1760-х годах. Результат соперничает с Петербургом, а также с Копенгагеном, Берлином и Мюнхеном. Действительно, Эдинбург, построенный между 1760 и 1860 годами, до сих пор является самым обширным примером романтического классического города в мире.

Несмотря на то, что архитектура Эдинбурга в основном классическая — наиболее заметными исключениями являются унаследованный средневековый замок на скале в начале Старого города и памятник Вальтеру Скотту в садах Принсес-стрит, — обстановка здесь чрезвычайно живописная. В полной мере были использованы живописные преимущества холма, увенчанного замком, над засыпанным и благоустроенным Северным озером Лох, а также двух высот на востоке и юго-востоке - Калтон-Хилл и Артурово гнездо. Последний держался довольно подальше от зданий, первый постепенно превратился в своего рода шотландский Акрополь. Возможно, к счастью, самое большое сооружение там, Национальный памятник, копия Парфенона работы К. Р. Кокерелла и местного архитектора У. Х. Плейфера (1789-1857), так и не была достроена; таким образом, он выглядит как руины

и усиливает живописный эффект этой конечной остановки с видом на восток вдоль Принсес-стрит.

К Калтон-Хиллу приближается Ватерлоо-Плейс, здания на которой были возведены Арчибалдом Эллиотом (1763-1823) в 1815-19 годах, и вид на него обрамляется. Это достойный соперник одноименной площади в Лондоне, несмотря на отсутствие центральной колонны. Вид должен был оставаться открытым на холм за ним, где в 1814-18 годах возвышалась обсерватория Плейфера, а позже, в 1830 году, Хорагический памятник Томаса Гамильтона (1785-1858), посвященный этому совсем не греческому поэту Роберту Бернсу, а также различные другие объекты, представляющие визуальный интерес. Однако на площади Святого Андрея в Новом городе стоит Колонна Мелвилла. Он был построен Уильямом Берном (1789-1870) в 1821-2 годах и основан, как и Вандомская колонна в Париже, на памятнике Траяна.

Этим шотландским архитекторам, возможно, повезло больше, чем Добсону, с доступным им материалом; камень Крейглита в Эдинбурге со временем приобретает довольно темно-серый цвет, но не такой черный, как в Ньюкасле, когда его оставляют неочищенным. Если посмотреть на террасы Плейфера, которые постепенно строились с 1820 по 1860 год и которые огибают подножие Калтон-Хилл с юга, востока и севера, эффект может показаться довольно суровым; но достоинство и солидность этих греческих хребтов, с которыми могут соперничать современные цирки на склонах к северу от Нового города восемнадцатого века, несомненно впечатляют.

С момента завершения строительства своей обсерватории в 1814 году и до завершения строительства Шотландской национальной галереи сорок лет спустя Плейфер продолжал украшать Эдинбург классическими (а иногда и неклассическими) сооружениями. Глядя на юг вдоль поперечной оси нового города, сразу за Принсес-стрит можно увидеть его Королевское шотландское учреждение, начатое в 1822 году, его довольно массивный дорический корпус, увенчанный сидящей фигурой молодой королевы Виктории сразу после завершения строительства в 1836 году (фото [34в](#)). За этим стоит его Ионическая национальная галерея 1850-4 годов постройки, которая заслуживает сравнения с Британским музеем Смирка, построенным более четверти века назад. Высоко позади, на склонах Старого города, возвышаются две башни колледжа Свободной церкви, также построенного Плейфером в 1846 году, обрамляющие своими четкими тюдоровскими формами более богатый и изящный шпиль (иногда приписываемый Пугину) церкви Толбут Сент-Джонс, который был построен Джеймсом Гиллесли Грэмом в 1843 году.

"Средняя школа" Томаса Гамильтона (1784-1858), превосходящая любую отдельную работу Плейфера и великолепно расположенная на южной стороне Калтон-Хилл. Эта сложная греческая композиция, созданная в 1825 году, показывает, насколько хорошо шотландские архитекторы усвоили уроки афинских пропилей. Более оригинальным, но все же по сути греческим является Зал врачей Гамильтона на Куин-стрит 1844-1844 годов постройки.

Банковское дело не сильно отставало от государства и церкви как покровитель монументальной архитектуры в Шотландии. До того, как на финансовой сцене появился стиль астилар *палаццо*, в Новом городе Эдинбурга были построены два банка, более грандиозных, чем любой другой в Лондоне. Коммерческий банк Шотландии 1846 года на Джордж-стрит работы Дэвида Райнда (1808-83), несмотря на свой фронтонный портик, больше не является греческим в деталях; Британский льняной банк 1852 года постройки на площади Святого Андрея работы Дэвида Брайса (1803-76), все еще более пластично римский, с гигантскими отдельно стоящими колоннами, поддерживающими смелые блоки

антаблемента - идея, заимствованная из отвергнутого К. Р. Кокереллом конкурсного проекта Королевской биржи в Лондоне.

Как указывало более раннее упоминание церквей Томсона в Глазго, греческое возрождение продолжалось там даже дольше, чем в Эдинбурге. Но такие здания, как Королевская биржа 1829-30 годов работы Дэвида Гамильтона (1768-1843) или Муниципальные здания и здания графства Clarke & Bell's 1844 года, не соперничают с работами Плейфера и других Гамильтонов в столице; в Глазго также нет много хорошего урбанизма того периода. В своей домашней работе Томсон оставался ближе к общепринятым нормам греческого Возрождения, чем в своих церквях. Однако в Морей-Плейс, Стратбунго, в 1859 году, где он жил сам, он создал самую прекрасную из всех греческих террас (Фото [35А](#)), а еще позже на Грейт-Вестерн-Террас - более обширную, хотя и менее оригинальную композицию.

В Англии греческое возрождение едва утвердилось в качестве доминирующего направления в двадцатые годы, прежде чем ему был брошен вызов. Барри, как уже отмечалось ранее, начал свою карьеру со строительства дешевых готических церквей, но его любимым стилем было возрождение эпохи Возрождения. Мы видели, что в Германии возрождение эпохи Возрождения можно считать начавшимся с мюнхенской работы Кленце середины двадцатых годов. Теперь, в 1827-8 годах, Барри построил часовню Брансуика, позже Святого Андрея, в Хоуе в стиле *кватроченто* - внешний вид, то есть скромный интерьер, вряд ли можно охарактеризовать таким образом, и в его нынешнем виде он претерпел различные изменения со времен Барри. Современным глазам фасад выглядит скорее французским девятнадцатого века; однако сопоставимые французские церкви, такие как Сен-Жак-Сен-Кристоф Леке в Париже, в основном построены на пять-пятнадцать лет позже (см. Главу [3](#)). Барри, несомненно, обратился к некоторым доступным французским публикациям об итальянском Ренессансе за подробностями, скорее всего, к *архитектуре тоскане* Гранжана де Монтиньи и Фамина, но он определенно не заимствовал дизайн своей церкви из современной континентальной практики.

Сразу после Брауншвейгской часовни Барри построил для Томаса Аттри из Брайтона симметричную итальянскую виллу, ныне Ксаверианский колледж, с архитектурным садом. Это было частью схемы, в остальном неисполненной, застройки Куинз-парка, расположенного к востоку от города, рядом отдельно стоящих домов, некоторые в итальянском стиле, некоторые в стиле тюдоров, в обширной пригородной застройке ордена Нэша, лишь немного более ранних Парковых деревень. Предполагаемый эффект лучше всего можно увидеть в поместье Децимуса Бертон Калверли в Танбридж-Уэллсе, построенном в 1828-1852 годах.

Гораздо важнее, однако, был тот факт, что Барри в 1829 году выиграл с композицией *palazzo* в конкурсе нового клуба путешественников. Он был построен в Пэлл-Мэлл в следующие два года рядом с заметным угловым участком, где возвышался старинный, но все еще греческий Атенеум Бертон. Рафаэлевский фасад — хотя и не такой производный от дворца Пандольфини Рафаэля во Флоренции, как утверждалось в то время, — а скорее венецианский с тыльной стороны, этот клубный дом заметно избегает плоской пустоты и гигантских ордеров греческого стиля, чтобы подчеркнуть элегантную прямоугольную отделку окон и смелый *карниз*, который венчает верхнюю часть (Фото [35В](#)).

Очень скоро Чарльз Фаулер (1791-1867), которому принадлежал экземпляр трактата Дюрана, ныне хранящийся в библиотеке Королевского института британских архитекторов, внедрял более утилитарный вид итальянского стиля на Хангерфордском рынке в Лондоне 1831-3 годов постройки, ныне давно исчезнувшем, и на Нижнем рынке в Эксетере 1835-186 годов постройки. Там дюрандесковские и почти базиликанские интерьеры, разрушенные в

1942 году, заметно контрастировали с греческими дорическими деталями фасада его Верхнего рынка 1837-8 годов постройки.

В 1836 году Барри спроектировал более крупное здание типа *палаццо* - Манчестерский атенеум, построенный в 1837-9 годах. Но это было затмлено по размерам, известности и качеству новым Реформ-клубом по соседству с "Тревеллерс" на Пэлл-Мэлл; за это он выиграл конкурс в 1837 году, и он был построен в 1838-40 годах (Фото [35В](#)). Здесь его моделью, очевидно, послужил дворец Фарнезе Сан-Галло в Риме. Но есть много отличий, таких как вход без акцента, балюстрада, отделяющая фасады от тротуара, более простой верхний этаж в стиле Сан-Галлеске, угловой акцент, создаваемый выступающими дымоходами, не говоря уже о кровле центрального двора из металла и стекла.

Два клуба Barry's на Пэлл-Мэлл представляли собой архитектурные парадигмы, которым многие следовали на протяжении сороковых годов и вплоть до третьей четверти века. Более того, У. Х. Лидс (1786-1866) в тексте монографии о *Доме-клубе путешественников*, опубликованной в 1839 году, довольно подробно развил аргументы в пользу возрождения эпохи Возрождения. Немного менее очевидно, чем континентальные работы тех лет в стиле Ренессанса, но, тем не менее, *палацци* Барри представляют собой продолжение романтического классицизма. В блочном единстве внешних масс, регулярности остекления и чрезвычайной упорядоченности планировки его стиль *палаццо*, по крайней мере, столь же характерен для позднего романтического классицизма в Великобритании, как и *Рундбогенштил* на Континенте.

Это в значительно меньшей степени относится к двум другим направлениям, в которые Барри впервые повернулся в тридцатые годы. Однако было бы преждевременно обсуждать здесь дизайн, с которым Барри выиграл конкурс на строительство новых зданий парламента в 1836 году (Фото [54](#)). Как первый крупный общественный памятник, созданный где-либо в готическом стиле, он стал, прежде всего, эпохальным шагом в английском восстании *против 6*.,,

Это не в такой степени относится к первому и единственному важному эссе Барри в "якобетанском" стиле — или англо-итальянском, как он предпочитал это называть, — о реконструкции замка Хайклер в Хэмпшире, предложенной еще в 1837 году и осуществленной в течение следующих двух десятилетий (Фото [37А](#)). Несмотря на живописный эффект своего высокого и ошестинившегося силуэта, этот великолепный загородный дом строго сохраняет четырехугольную планировку Реформ-клуба и почти такой же правильный по композиции, как этот, и даже более холодно четкий в деталях. Во многом то же самое можно сказать о Ментмор-хаусе в Бакингемшире, построенном сэром Джозефом Пакстоном (1803-65) в 1852-4 годах в очень похожем ключе, но более прямо заимствованном из елизаветинского Уоллатон-холла Смитсона близ Ноттингема. В целом, однако, чрезвычайно популярное якобетанское возрождение этих лет, даже в большей степени, чем современное возрождение *стиля Франсуа I* во Франции, представляет собой реакцию не только против греческого Возрождения, как это делает мод *палаццо*, но и против основных дисциплин романтического классицизма и было одним из основных стилистических средств более поздней Живописи.

С другой стороны, использование до-готических средневековых форм в Англии в этот период, столь близкое по своему результату к романскому стилю *Рундбогенштиля*, по-видимому, было лишь отчасти живописным по замыслу. Начиная с двадцатых годов, очень большое количество церквей, в основном небольших, были украшены деталями в норманнско-романском стиле, но обычно в их планах практически не было попыток отойти от холлоподобной традиции поздней грузинской церкви. Однако особого упоминания заслуживают три довольно большие церкви, вдохновленные ранним средневековьем, но не

нормандские в деталях, поскольку они являются одними из лучших, хотя и не самыми исторически значимыми, построенных в Великобритании в начале сороковых годов.

Собор Святой Марии и Святого Николая в Уилтоне, построенный Т. Х. Уайаттом (1807-80) и Дэвидом Брэндоном (1813-97) в 1840-6 годах для Сиднея Герберта и его русской матери, возможно, почти возник в Пруссии или Бадене того периода. Однако эта итальянская романская базилика с высокой отдельно стоящей колокольной и богатой внутренней полихромией косматых изделий, привезенных из Италии, скорее археологическая, чем церкви Персиуса или Хюбша в Германии. С другой стороны, гораздо более оригинальная церковь Христа 1840-2 годов в Стритеме, к югу от Лондона, работы Дж. У. Уайлда (1814-92) настолько похожа на прусскую работу, что можно почти предположить, что Уайлд знал некоторые проекты пригородных церквей Шинкеля десятилетием ранее (Фото [36](#)). Хотя открытая желтая кирпичная кладка и штрихи внешней кирпичной полихромии заметно предвещают следующий период, великолепная колокольня, похожая на обелиск, и четкие ряды окон верхнего этажа, несмотря на все их заостренные вершины, в такой же степени вписываются в рамки романтического классицизма, как и немецкие церкви, о которых это напоминает. Оформление внутренних галерей имело местный прецедент в церквях Соана двадцатых годов, а также в церквях Шинкеля тридцатых. Хотя бочкообразные своды, предположительно, сделаны только из гипса, собор Святого Иуды в Бетнал-Грин в Лондоне, построенный Генри Клаттоном (1819-93) в 1844-6 годах, имеет впечатляющий крестообразный интерьер. Внешний вид здесь явно германский: две тонкие башни по бокам от большой многоугольной апсиды.

Но эти три церкви, при всем их индивидуальном совершенстве, являются исключительными в Англии. Они связаны с широким современным течением Возрождения эпохи Возрождения, которое Барри запустил только тем, что отверг греческие санкции еще более решительно, чем он сам. Сам Барри был слишком разносторонним человеком, чтобы когда-либо полностью повторять строгую формулу Реформ-клуба *palazzo*, хотя он почти дошел до этого в британском посольстве в Стамбуле в 1845-7 годах. Для этого он предоставил эскизы еще в 1842 году, а позже внес поправки в планы местного архитектора-исполнителя У. Дж. Смита. Это сооружение, переносящее Возрождение эпохи Возрождения на один край западного мира или даже за его пределы, как Гранжан де Монтиньи перенес возрождение в Рио-де-Жанейро на другом краю, значительно больше Реформ-клуба и довольно мрачное, хотя и великолепно расположенное и действительно очень достойное. Однако в Бриджуотер-хаусе в Лондоне 1847-57 годов Барри довольно значительно обогатил парадигму *палаццо* не только за счет большого количества резных работ, но и за счет нарушения непрерывности садового фасада по направлению к парку, чтобы подчеркнуть торцевые ниши. Этот личный композиционный прием еще более заметен на набережной перед его готическим зданием парламента.

Именно для клубных домов и деловых зданий модели эпохи Возрождения чаще всего использовались в Англии после 1840 года. При реконструкции Carlton Club в 1847 году Сидней Смирк, который представил проект-победитель в отборном конкурсе, опирался не на дворец Фарнезе Сан-Галло в Риме шестнадцатого века, как Барри делал в Реформ-клубе по соседству, а на библиотеку Сансовино в Венеции шестнадцатого века. Прежде чем это было закончено в середине пятидесятых, К. Октавиус Парнелл (? -1865) и его партнер Альфред Смит построили на Пэлл-Мэлл в 1848-51 годах Клуб армии и военно-морского флота на базе Palazzo Corner della Cà Grande в Сансовино. Обоих теперь нет.

Но если эти лондонские архитекторы в конце сороковых годов двигались в направлении более богатого и пластичного дизайна Высокого ренессанса, из которого исчезли почти все следы холодного аскетизма романтического классицизма, то большинство провинциальных

архитекторов довольствовались довольно близкой к модели Реформ-клуба "Дворец Фарнезе" вплоть до шестидесятых годов. Особенно ярко это проявилось при проектировании зданий для финансовых учреждений. В 1840 году Джордж Александер (? - 1884), который провел собственное исследование *чинквеченто* в Италии, спроектировал Сберегательный банк в Бате как небольшой Реформ-клуб; в следующем году в Brunswick Buildings в Ливерпуле А. & G. Williams применила эту формулу к гораздо большему блоку общих офисов. С тех пор этот режим прочно утвердился почти на целое поколение.

Барри обычно придавал характерную итальянскую форму вилле, характерную для многих загородных домов, которые он реконструировал, добавив высокую башню с лоджией (используется для хранения воды для более сложной канализации, которая сейчас требуется), расположенную асимметрично с одной стороны главного корпуса. Первый из них был в Трентам-парке, недалеко от Сток-он-Трента, где второй позже вырос в конюшенном дворе; самые лучшие - в Уолтон-Хаусе близ Лондона 1837 года постройки и в Шрабленде в Норфолке 1848-50 годов постройки. В них унаследованные георгианские блоки стали второстепенными частями богатых трехмерных композиций, почти таких же, как виллы, которые Шинкель и Персиус построили в Потсдаме. Перестройка Осборн-Хауса в загородное убежище королевы Виктории на острове Уайт дала королевское одобрение режиму итальянской виллы. К сожалению, она не наняла Барри; работа была выполнена в 1845-6 и 1847-9 годах строителем Томасом Кьюбиттом, а дизайн был продиктован, если не был фактически подготовлен, принцем Альбертом.

Несмотря на продолжающееся использование греческих форм для определенных целей и в некоторых областях, в сороковые годы контроль романтического классицизма в Великобритании быстро ослабевал. Близилось реальное изменение стиля; но поскольку определенные стилистические приемы, такие как традиционное использование форм эпохи Возрождения, имели тенденцию сохраняться бесконечно, трудно точно определить, где провести хронологическую черту.

Геологический музей на Пикадилли в Лондоне, построенный в конце сороковых годов Пеннеторном, протеже Нэша и его преемником в Управлении работ, имел гораздо больший успех, чем бальное крыло, которое он пристроил к Букингемскому дворцу в начале пятидесятых. Однако даже это было значительным улучшением любопытного фасада — скорее в стиле необарокко, чем неоренессанса, - которым Эдвард Блор (1787-1879) замаскировал фасад здания Нэша в 1847 году. Музей был более успешным именно потому, что его экстерьеры сохранили размеренность и строгость, характерные для романтического классицизма. Еще позже Зал свободной торговли, построенный Эдвардом Уолтерсом (1808-72) в Манчестере в 1853-1856 годах, последовал за более пышным сансовинским итальянизмом Карлтон-клуба Смирка, в то время как его многочисленные красивые склады там все дальше отходили от строгости Атенеума Барри, несмотря на их общий характер *палаццо*. И все же Кукурузная биржа в Лидсе, возведенная еще в 1860 году Катбертом Бродриком (1825-1905), по-прежнему остается романтически классической благодаря холодной правильности своих рустованных стен, нарушаемых только рядами простых арок (фото [37В](#)).

Однако не может быть никаких сомнений в том, что его ратуша в Лидсе 1855-9 годов постройки, несмотря на повторяющееся величие ее гигантских колоннад и очевидное заимствование ее основного интерьера из зала Святого Георгия в Ливерпуле, в английских терминах определенно является "высокой викторианской" (Фото [78А](#)). Хотя "Кукурузную биржу" вряд ли можно считать типично ранневикторианской по своему характеру, и в любом случае она опоздала примерно на десять лет, ее можно было бы назвать *Луи Филиппом*, настолько она близка к некоторым французским работам 40-х годов.

Заурядные английские железнодорожные вокзалы сороковых годов, спроектированные в основном инженерами и второстепенными архитекторами, явно стоят в одном ряду с самыми утилитарными французскими работами того десятилетия. Они указывают на то, до каких глубин условности опустился к этому времени поздний романтический классицизм в Англии. Тем не менее, давно снесенная оружейная станция каменщиков Льюиса Кьюбитта в Лондоне 1842-1844 годов постройки, с входной ширмой, выполненной из деревенских итальянских элементов, заимствованных из книг Чарльза Паркера^[84], похоже, представляли значительный пластический интерес. Более того, огромные простые арки перед его вокзалом Кингс-Кросс 1850-2 годов постройки (фото [66А](#)) по-прежнему напоминают каждому путешественнику о шедевре того периода, более чем достойном сравнения с несколько более ранним Восточным вокзалом Дюкесни в Париже (фото [22В](#)).

Однако в целом, несмотря на то, что Кингс-Кросс является одним из важнейших поздних памятников рационалистической стороны романтического классицизма, железнодорожные станции лучше рассматривать в связи с их навесами из железа и стекла, то есть технически, а не стилистически (см. Главу [7](#)). Они особенно хорошо иллюстрируют то, что стилистические увлечения первой половины девятнадцатого века имели тенденцию скрывать от большинства современников, - успех, с которым в этот период удовлетворялись новые функциональные потребности за счет смелого использования новых материалов и новых типов конструкций.

И все же наиболее характерными памятниками романтического классицизма в Европе после главных урбанистических символов наполеоновского или антинаполеоновского триумфа, арок, колонн и обелисков, возвышавшихся во всех крупных городах от Петербурга до Мадрида, являются музеи и библиотеки, начиная с галереи Далвич Соана, открытой в 1811 году, и заканчивая библиотекой Сент-Женевьев Лабруста, открытой в 1850 году. Да, они полезны; более того, они служат фактически новым целям, целям, тесно связанным с растущим идеалом предоставления культурных возможностей широкой публике. В целом, однако, они могли быть выполнены — и поэтому обычно сводились к библиотеке Лабруста — с использованием общепринятых методов строительства; в то время как их культурное значение — а в случае скульптурных галерей от Глиптотеки Кленце, начатой в 1816 году, до музея Торвальдсена Биндесбелла, открытого в 1848 году, само их содержание — казалось, оправдывало, если не требовало, использование греческих или римских форм.

ГЛАВА 5 НОВЫЙ МИР

В той или иной степени романтический классицизм наложил свой отпечаток на все крупные города Европы. Париж немыслим без памятников эпохи Наполеона, которые Луи Филипп довел до завершения, в то время как Карлсруэ, Мюнхен, Петербург и Эдинбург обязаны большей частью своего архитектурного интереса этому периоду.

В Новом Свете, где независимость основных колоний европейских наций, британии, Испании и Португалии, как правило, устанавливалась в этот период или незадолго до него, можно было бы ожидать, что романтический классицизм внес бы еще более заметный вклад в архитектуру. Тем не менее, сама молодость большинства стран Нового Света, хотя многие из них были заселены в шестнадцатом и семнадцатом веках, а также прочные культурные связи, которые они все еще поддерживали с древними традициями своих нескольких родин, как правило, удерживали их от полного вхождения в новое международное движение того времени в архитектуре. Более того, какие национальные библиотеки еще были нужны в Венесуэле или Колумбии, какие скульптурные галереи были на американском Среднем Западе? Колонны и обелиски, если не триумфальные арки, поднимались — часто с большим опозданием — в честь национальных героев различных войн за независимость; но за пределами восточной части Соединенных Штатов все еще очень простая организация общества и примитивные транспортные средства не требовали ни институциональных сооружений Франции — рынков, больниц и тюрем, — ни новых железнодорожных станций Англии.^[182]

Однако в Соединенных Штатах, и не только на восточном побережье, период романтического классицизма оставил очень богатый архитектурный след. По-настоящему выдающиеся памятники простираются от такой церкви, как католический собор Латроуб в Балтиморе (фото [5](#)), одного из самых прекрасных церковных сооружений первой половины века, которое можно увидеть где угодно, до Восточной государственной тюрьмы Хэвиленда в Филадельфии 1823-35 годов постройки, первой, построенной по радиально-ячеистой системе (рисунок [11](#)). Изученный и опубликованный английским пенологом Уильямом Кроуфордом, а также Деметцем и Блуэ,^[183] это обеспечило новую функциональную концепцию пенитенциарной архитектуры, влиятельную за рубежом с тех пор, как Гилберт спроектировал свою тюрьму Nouvelle Force в конце тридцатых годов. Тюрьма Хэвиленда была построена так же, как Petite Roquette Лебаса, не в греческом стиле в деталях; однако его нью-йоркская тюрьма 1836-8 годов была египетской в деталях, чему она была обязана своим любопытным прозвищем 'Гробницы'. Тот факт, что и Латроуб, и Хэвиленд родились в Англии и получили английское образование, безусловно, знаменателен; последний, который был двоюродным братом художника Хейдона и учеником отца Х. Л. Элмса Джеймса (1782-1862), впервые попытал счастья в Петербурге.

Однако характерное и почти повсеместное использование греческих форм во внутреннем строительстве во многих частях страны, продолжавшееся вплоть до гражданской войны

1861-1985 годов, не было результатом иностранного влияния. Более того, греческие детали были заимствованы большинством архитекторов и строителей не из великого базового трактата Стюарта и Реветта, доступного в Америке лишь очень немногим, а из вторых рук из местных руководств для строителей⁴⁴, подготовленный Хэвилендом в Филадельфии, Ашером Бенджамином (1773-1845) в Бостоне, Минардом Лафевером (1798-1854) в Нью-Йорке и многими другими. Такие авторы сознательно американизировали то, что они заимствовали из европейских источников, чтобы адаптировать классические формы каменной кладки к повсеместному деревянному строительству американской сельской местности.

В Америке существует два уровня романтического классицизма. Работы высшего профессионального уровня можно найти в основном в крупных восточных городах, где работали архитекторы, которые либо сами родились за границей и получили иностранное образование, либо их ученики и подражатели. Более низкий уровень разговорного языка более заметен в Америке, чем в Европе, потому что он включает в себя гораздо большую долю строительного производства, чем в старых странах, где сохранилось так много сооружений более ранних периодов. "Греческий плотник", так сказать, олицетворяет, возможно, наивную, но значимую с культурной точки зрения решимость всех, кто строил, использовать, по крайней мере в какой-то степени, современный стиль своего времени.

Житель приграничья в штате Орегон в 1850 году, построив таверну в долине Уилламетт, таким образом, разделил с новыми и старыми членами королевской семьи Европы удовлетворение от архитектурного покровительства. Более того, подобно многим английским джентльменам восемнадцатого века или такому принцу девятнадцатого века, как Фридрих Вильгельм IV, он часто сам прикладывал руку к дизайну. В этом ему помогли воспоминания об относительно оседлых городах, которые он оставил на Среднем Западе, которые сами по себе в значительной степени являются архитектурными произведениями того периода, а также Руководства для строителей, периодически выходящие с востока.

Не только временное покровительство корсиканского солдата, на несколько коротких лет ставшего наследником Людовика XIV и повелителем Европы, и не только Строительный комитет автократа с берегов Невы, четверть века контролировавшего всю общественную и частную архитектуру в столице Империи, действительно утвердили романтический классицизм как последний универсальный стиль перед стилем наших дней. Это факт, что бостонские архитекторы и строители, когда в середине двадцатых годов стал доступен квинси гранит (самый совершенный из строительных материалов романтической классики), пришли к рациональному дизайну, столь же выдающемуся, как у Шинкеля; в то время как в трех тысячах миль к западу и четверть века спустя строители-любители, работающие с деревом, изготовили почти такие же "пилястры", упрощенные намного дальше американизированных парадигм греческих антов, которые они нашли на иллюстрациях к книгам Ашера Бенджамина, как у Шинкеля в Берлине.

Греческая письменность простиралась далеко на юг до Буэнос-Айреса в Латинской Америке, где широкий портик собора, спроектированный французским инженером Проспером Кателеном и построенный в 1822 году, во многом повторяет проекты Гран-при 1790-х годов; и глубоко проникает в Антиподов, где Австралия, как и Соединенные Штаты, развивалась к государственности и греческому возрождению практически в одно и то же время, но более медленными темпами и с меньшей изощренностью.

Вашингтон, как величайший фиатный город того периода, вполне мог бы быть, а не Эдинбург, романтическим классическим городом *по преимуществу*. Тем не менее, поскольку он был заложен французским инженером в 1790-х годах, прототипом его плана был не город в стиле барокко, а французский охотничий парк. И Л'Энфан предусмотрел для этого не

обнесенные стенами улицы и площади, а скорее изолированные блочные сооружения, которые когда-то стояли вокруг его 'кругов', как некоторые до сих пор стоят вокруг Каролиненплац Фишера в Мюнхене. Более того, в Вашингтоне с 1803 года, когда Джефферсон назначил его инспектором общественных зданий, до 1817 года обычно находилась штаб-квартира Латруба; там его ученик Миллс стал государственным архитектором и инженером в 1836 году, оставаясь на этом посту до 1851 года.

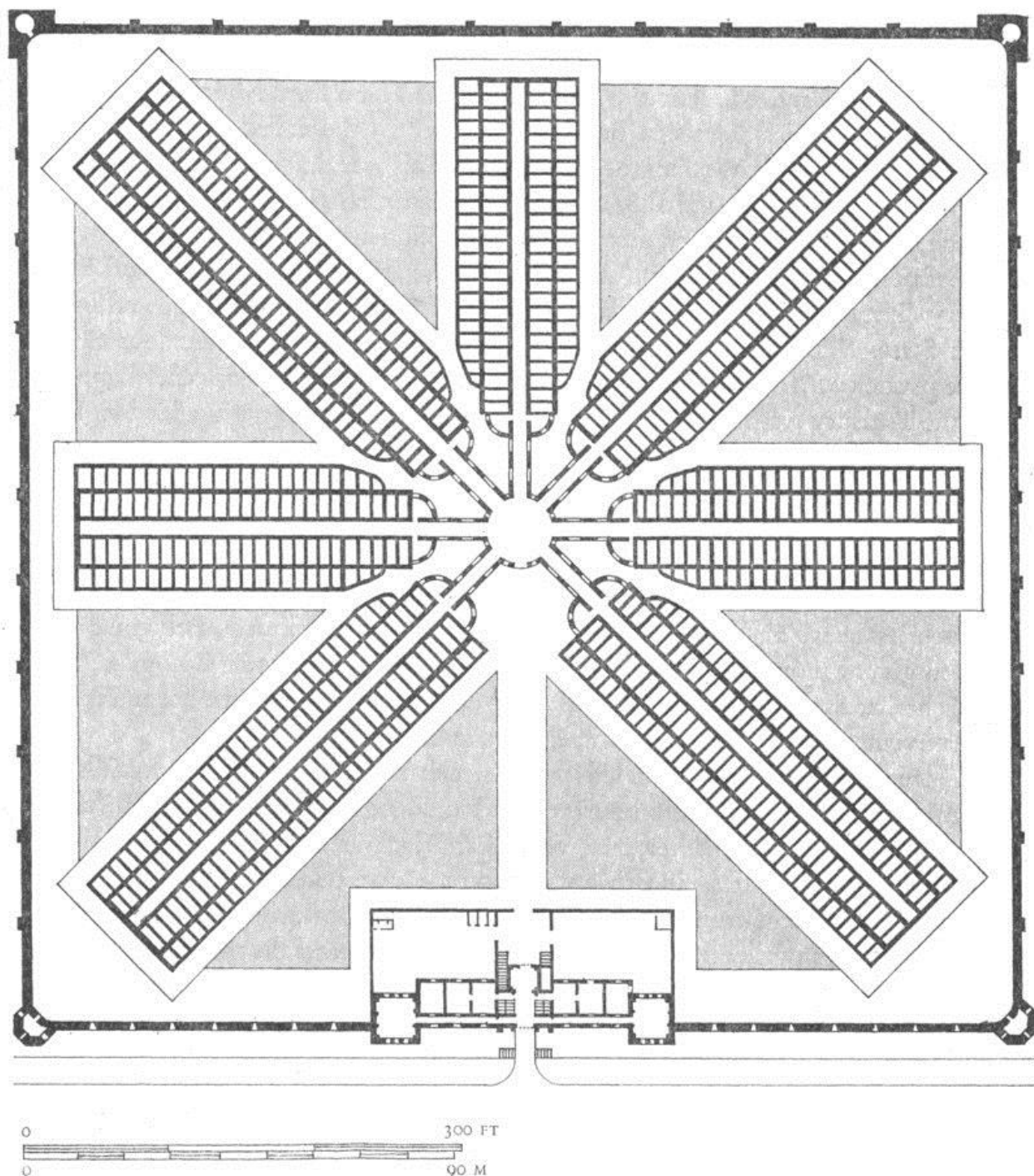


Рисунок 11. Джон Хэвиленд: Филадельфия, Восточная тюрьма, 1823-35 гг., план

В Вашингтоне до сих пор стоят великие памятники тридцатых годов, в основном спроектированные самим Миллзом на пике его карьеры. Но в Капитолии (фото [82А](#)), возвышающемся в начале главной оси города, романтические классические элементы

здания, завершено в 1827 году Булфинчем, теперь почти невидимы между крыльями и под куполом, добавленным после 1851 года Томасом У. Уолтером (1804-87). Более того, Белый дом Хобана, расположенный на поперечной оси, остается, несмотря на его реставрацию Латробом после войны 1812 года и две кампании двадцатого века по расширению и реконструкции, вполне англо-палладианским - более того, почти гиббсовским — произведением. Эти центральные сооружения во многом противоречат романтическим классическим идеалам, столь смело воплощенным в самом высоком из всех обелисков девятнадцатого века - Монументе Миллса в Вашингтоне. Он был спроектирован в 1833 году, начат в 1848 году и завершён только в 1884 году, когда Т. Л. Кейси, армейский инженер, заострил угол наклона пирамидона и увенчал его цельным алюминием.

Однако непосредственно рядом с Белым домом греческий гранит Казначейства Миллса (фото [38А](#)), достойный Плейфейра, если не Шинкеля, затмевает бывшее здание Государственного, военного и военно-морского департамента с его потрясающей пластикой времен Второй империи (фото [82В](#)). Начатое в 1836 году, когда Миллс получил свое официальное назначение, Казначейство было в основном завершено к 1842 году; западное крыло было пристроено Исайей Роджерсом (1800-69) в 1862-5 годах по первоначальному проекту.

Карьера Миллса началась за десятилетия до того, как его призвали в Вашингтон (см. Главу 1). Первыми он занял церкви в Филадельфии, Ричмонде и Балтиморе, из которых наиболее примечательной является восьмиугольная монументальная церковь в Ричмонде, построенная в 1812 году. Это строгое сооружение с строго геометрической организацией элементов, но гораздо менее изысканное, чем Балтиморский собор Латроба. Многоугольная планировка также придает оригинальный характер его Приюту для умалишенных 1821-1851 годов в Колумбии, Южная Каролина; но у него спереди есть гигантский греческий дорический портик, который в то время в Америке становился еще более традиционным, чем в Европе.

В эпоху столь монументального мышления это была гораздо более ранняя работа, за которую Миллс выиграл конкурс в 1814 году, - памятник, установленный в честь Вашингтона в Балтиморе в 1815-29 годах, который впервые прославил его на всю страну. Это была первая гигантская колонна, возведенная в Новом Свете. Великолепно расположенная на квадратном подиуме почти египетской строгости в центре крестообразной горы Вернон-Плейс, эта дорическая шахта является одной из самых эффектных из многих, созданных в этот период, даже если ей не хватает мании величия его более позднего обелиска в Вашингтоне. Миллс также приписал себе заслугу за предложение формы обелиска для памятника Банкер-Хилл^[89] который Соломон Уиллард (1783-1861) воздвиг в Чарльзтауне, штат Массачусетс, в 1825-43 годах.

В правительственных зданиях Вашингтона Миллс, помимо Казначейства и Памятника, находятся Патентное бюро и старое почтовое отделение, построенные в 1839 году. Это строгие каменные сооружения полностью огнеупорной конструкции с большим количеством сводов. Над ними возвышаются греческие портики, похожие на Сокровищницу, но без более заметных перистилей по бокам. Небольшие таможни Mills в различных прибрежных городках представляют собой простые и массивные блоки из гранитного ясеня, лучше всего сохранившиеся сегодня в Нью-Лондоне, штат Коннектикут. Они представляли собой достойные символы федеральной власти среди более легких зданий из дерева и кирпича, которыми были заполнены морские порты того периода. Как и Латроб, Миллс был в такой же степени инженером, как и архитектором, что помогает объяснить его увлеченность огнеупорными конструкциями; более того, маяки и гидротехнические сооружения занимали видное место в общем объеме его производства.^[100]

Миллс, больше, чем кто-либо другой, установил высокие стандарты проектирования и строительства федеральных зданий, которые, к счастью, поддерживались его преемниками до окончания Гражданской войны. Это были Амми Б. Янг (1800-74), занявший правительственный пост ^[10] в 1852 году, и Роджерс, который последовал за ним десять лет спустя, в 1862 году. В отдаленном Сан-Франциско греческое правление в федеральной архитектуре продолжалось очень поздно, о чем довольно неожиданно свидетельствует тамошний Монетный двор США 1869-74 годов. Возможно, это было разработано Роджерсом незадолго до его смерти, хотя А. Б. Маллет сменил его на этом посту в 1865 году.

С романтическим классицизмом Вашингтона связана определенная работа Вирджинии. Арлингтон-Хаус, реконструированный уроженцем Англии и получившим образование в английском языке Хэдфилдом, возвышается прямо за рекой Потомак на гребне высокого холма; благодаря чрезвычайно масштабному, похожему на Пестум храмовому портику, пристроенному в 1826 году для придания величия скромному более раннему особняку, он придает Вашингтону более монументальный вид, чем что-либо в городе того периода, за исключением обелиска Миллса и его сокровищницы.

Недалеко от Шарлоттсвилля, Джефферсон, после ухода с поста президента, с 1817 года до своей смерти посвятил себя архитектуре и образованию, занимаясь организацией Университета Вирджинии и строительством его зданий. Планировка с павильонами для различных профессоров, соединенными галереями с портиками, за которыми расположены комнаты студентов, завершалась в верхнем конце Библиотеки и изначально была открытой ^[88] на вид внизу (рисунок 12). Хотя большинство павильонов отражают более ранние стадии романтического классицизма — если не англо-палладианский стиль, с которого полвека назад началась архитектурная карьера Джефферсона, — это более примечательное сооружение, чем его Капитолий в Вирджинии. Возможно, он имеет меньшее общеисторическое значение, но, безусловно, имеет особое значение для Америки. В первую очередь это относится к одному из павильонов, дизайн которого был предложен Джефферсону Латробом в 1819 году. Здесь впервые современное американское жилище, причем довольно скромных размеров — поскольку эти павильоны использовались как жилые дома для профессоров, а также как учебные классы на первом этаже, — было заключено в каркас простильного греческого храма. Более того, Джефферсон добился этого гораздо более успешно, чем Бомонт во Франции в конце восемнадцатого века в Храме Тишины или Уилкинс в Англии в Грейндж-парке в 1809 году.

Не менее удачное среди бесчисленных подражаний Римскому пантеону здание, первоначально служившее библиотекой университета, построенное в 1822-6 годах, доминировало над двумя рядами связанных колоннадой павильонов (фото 38в). Здесь более радикально, чем Уилкинсом в Даунинг-колледже или Раме в Юнион, были воссозданы более ранние англосаксонские образцы образовательной архитектуры в романтическом классическом обличье, однако Университет Вирджинии не оказал очень значительного влияния ни тогда, ни позже. Центральная группа в колледже Амхерст в Массачусетсе — два общежития 1821 и 1822 годов постройки и часовня между ними 1827 года постройки — представляет собой скромную группу совершенно другого, но столь же примечательного качества на великолепном участке на гребне холма (Фото 45). В других колледжах от этого периода обычно сохранились только отдельные структуры.

Дом темпл, построенный по инициативе Джефферсона и Латроуба, имел огромный успех у строителей в тридцатые и сороковые годы, особенно на новых территориях к западу от Аллегени. Но самые прекрасные и парадигматичные появились гораздо раньше и были спроектированы архитекторами. Итиэль Таун (1784-1844), например, построил дом Бауэрс в Нортгемптоне, штат Массачусетс, в 1825-186 годах с ионическим портиком на главном

корпусе и украсил нижние боковые крылья антами. Большой дом Рассела в коринфском стиле, чистый храм без боковых крыльев — нынешнее крыло было пристроено позже — вырос в Миддлтауне, Коннектикут, по проекту его партнера А. Дж. Дэвиса (1803-92) в 1828 году.

От такого 'Парфенона', как Берри-Хилл в Вирджинии, построенный его владельцем Джеймсом Коулзом Брюсом в 1835-40 годах, по бокам которого расположены две ложи, также имеющие форму храма, до бесчисленных более скромных домов в старых городах Огайо и Мичигана, список подобных сооружений бесконечно обширен. Он также удивительно разнообразен по масштабам и используемым материалам — большинство, но не все, из окрашенного в белый цвет дерева, — как и в оформлении доминирующих колоннообразных портиков. На Юге, например, типичные плантационные дома Алабамы, Джорджии, Луизианы и Миссисипи расположены периферийно, но без опор, с внешними галереями, разделяющими высоту гигантских колонн. В Натчезе в штате Миссисипи есть несколько прекрасных примеров; в Луизиане можно особо упомянуть Гринвуд близ Сент-Францисвилля, построенный примерно в 1830 году, а также Дубовую аллею 1836 года в Вашери близ Нового Орлеана.

Самые амбициозные греческие дома Глубокого Юга часто построены с большим опозданием, и для их проектирования редко привлекались архитекторы. Более того, греческие детали перенимались на Юге очень медленно и редко использовались с корректностью северных строителей, которые так сильно опирались на таблички с порядками в книгах Вениамина и других. Белл-Мид, недалеко от Нэшвилла, построенный в 1853 году выдающимся филадельфийским архитектором Стриклендом, является чем-то вроде исключения во многих отношениях; у него был, например, прекрасный портик из квадратных антов, выполненный из белого мрамора, который был почти шинкелевским. Обширная Бель-Гроув в Уайт-Касл, штат Луизиана, построенная Генри Говардом в 1857 году, вероятно, была более эффектной в романтически разрушенном состоянии, в котором она просуществовала много лет до своего окончательного разрушения, чем в первоначальном виде, настолько нелепо эклектичной была общая композиция, в которой довольно небрежно смешались итальянские и классические элементы.

Портики без опор нередки на Севере, как к востоку, так и к западу от Аллегени, например, в доме Леви Линкольна 1836 года постройки (когда-то в Вустере, Массачусетс, ныне перенесен в соседний Стербридж) Элиаса Картера (1781-1864) с его выпукло-рифленным дорическим ордером. Такие оригинальные штрихи, которые многие плотники приносили по простому невежеству, а более искушенные архитекторы развивали из сознательного желания национализировать и персонализировать даже такие абсолютные парадигмы, как парадигмы греческих орденов, часто придают моде разнообразие и пикантность. Лучшие дома в греческом стиле, такие как Элмхирст в One Mile Corner, Ньюпорт, Южная Каролина, построенный, вероятно, Расселом Уорреном (1783-1860) около 1833 года, безусловно, обязаны своей оригинальностью тщательно продуманным намерениям архитекторов. У этого дома, в частности, фасад, состоящий из перекрывающихся плоскостей, что вполне достойно Кокерелла (Фото [42В](#)). С другой стороны, Эрмитаж близ Саванны, штат Джорджия, спроектированный Чарльзом Б. Класки ок. 1830 г., почти мог бы быть работы Шинкеля, настолько прост и непорочен его дизайн.

Опытные архитекторы, в целом, были слишком рационалистичны или слишком предприимчивы, чтобы точно следовать простой модели храма в домашней или институциональной работе. Уолтер, предположительно, окружил Андалузию, дом филэллинского банкира Николаса Биддла за пределами Филадельфии, дорическим храмом-раковиной в 1833 году только вопреки своему собственному здравому смыслу. В 1833-47

годах он также построил для колледжа Джирард в Филадельфии, попечителем которого был Биддл, огромный коринфский храм. Внутри этого здания он лишь со значительным трудом разместил различные образовательные функции, но он сделал все интерьеры сводчатыми на манер туалетов и мельниц, чтобы создать полностью огнестойкую конструкцию.^[89] Достаточно любопытно, что это было одно из первых американских зданий, опубликованных за рубежом,^[90] таким образом, тюрьма Хэвиленда конкурировала, но не привлекала эмуляторов в Европе. К тридцатым годам, конечно, эти здания Уолтера уже не были новинкой в Филадельфии.

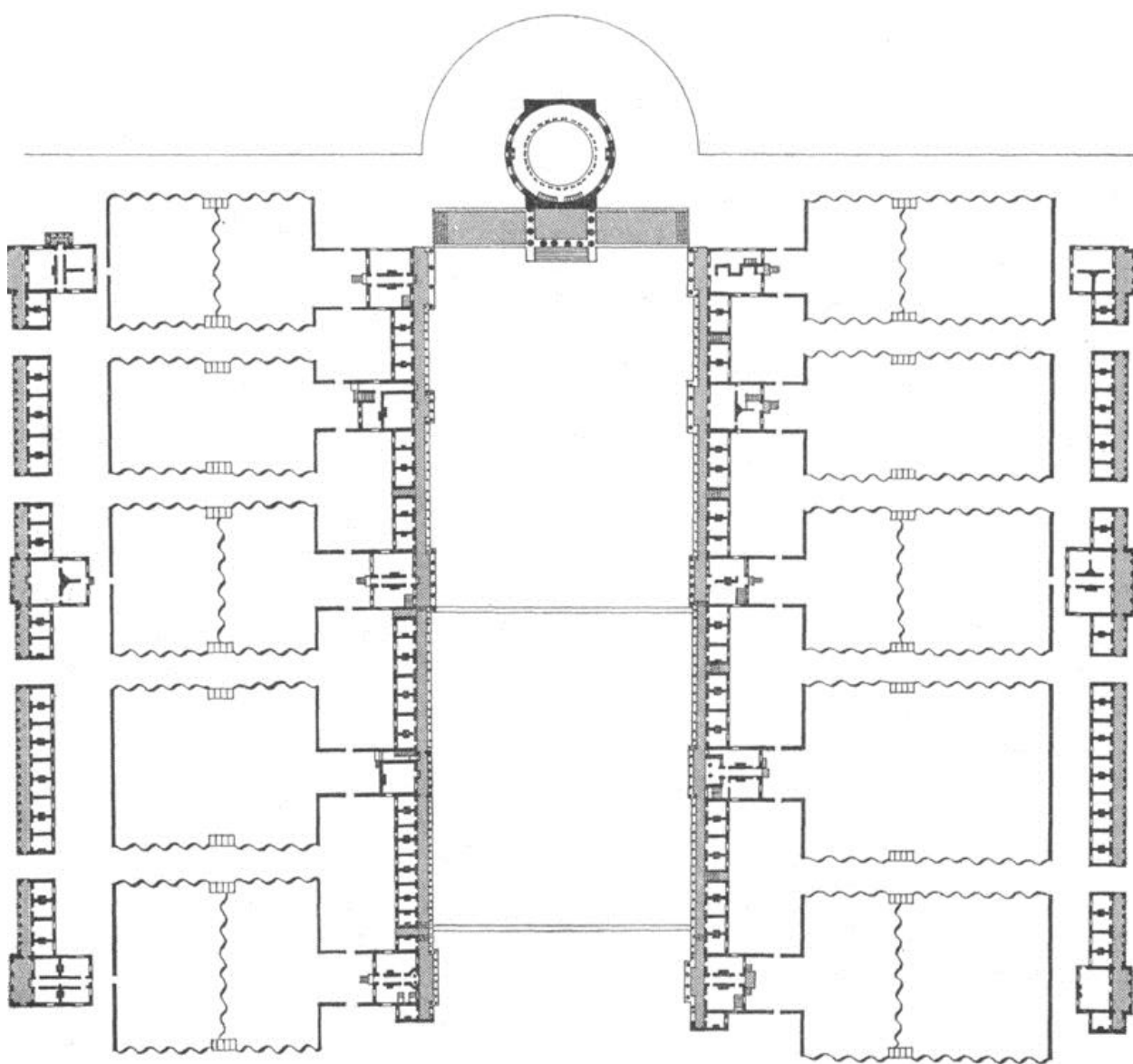


Рисунок 12. Томас Джефферсон: Шарлоттсвилл, Вирджиния, Университет Вирджинии, 1817-26, план.

Филадельфия, бывшая колониальная метрополия и на короткое время национальная столица, в первые десятилетия века была гораздо большим культурным центром страны, чем Вашингтон. Здесь Латроб начал свою деятельность, что примечательно, с банка в форме ионического храма. Теперь, в 1818 году, Стрикленд,^[91] американец по происхождению и совершенно не путешествовавший, выиграл в конкурсе комиссию по строительству Филиала Банка Соединенных Штатов с гораздо более археологически правильным храмом. Подобно различным европейским и британским общественным памятникам того периода,

но в отличие от любого банка за рубежом, это мраморный парфенон. Но внутри были умело учтены различные потребности банковского бизнеса, и основной интерьер с бочкообразными сводами действительно очень хорош. Построенный в 1819-24 годах, этот банк (позже Таможня) соперничает с баварской Валгаллой и Шотландским национальным памятником, хотя и лишен их великолепных достопримечательностей на вершинах холмов. Это было как раз то, что нужно для укрепления национальной репутации Стрикленда. Но его Торговая биржа в Филадельфии 1832-1844 годов постройки с закругленным концом и выщербленным цокольным этажом представляет собой более интересное и впечатляющее свидетельство его таланта, возможно, величайшего из поколения, следующего за Латробом в Америке (Фото [40](#)).

Последнее крупное произведение Стрикленда, Капитолий штата в Нэшвилле, штат Теннесси, 1845-1899 гг., все еще храм, но с различными пристройками, имеет высокое место, которого не хватало его банку, но в остальном страдает от общего ухудшения восприятия греческого стиля после середины тридцатых годов, ухудшения, столь же очевидного в американской архитектуре, как и в европейской. Этот храм в Теннесси был предпоследним в ряду капитолий штатов, построенных по образцу храма Джефферсона в Ричмонде, штат Вирджиния, а не увенчанного куполом Бостонского государственного дома Булфинча или национального капитолия в Вашингтоне. Первым примером, который был правильно написан по-гречески в деталях, по-видимому, был пример для Коннектикута в Нью-Хейвене; он был построен Тауном и его партнером Дэвисом в 1827-31 годах и с тех пор давно снесен. Однако проект Гидеона Шрайока (1802-80) из Франкфурта, штат Кентукки, был разработан примерно в то же время.

В 1831-5 годах Дэвис построил более крупный и величественный греко-дорический храм (ныне не сохранившийся) в качестве Капитолия штата Индиана в Индианаполисе, но снабдил его небольшим центральным куполом. Последним из всех храмов, построенных для использования в качестве капитолий штата, был очень скромный храм 1849 года в Бенисии, Калифорния, где колоннообразный портик был уменьшен до двух дорических колонн *в антисе*— стоит отметить, что он был возведен в тот самый год, когда компания Sutter's gold strike впервые нанесла Калифорнию на карту мира.

Другие столицы штатов этого периода выполнены в греческом стиле, но не в форме храмов; хорошим примером является здание компании Town & Davis в Роли, Северная Каролина, строительство которого было начато в 1833 году. Лучше всего то, что касается Огайо в Колумбусе, ^[92] начато в 1839-40 годах и доведено до завершения в 1848-61 годах. Здесь гигантская "пилястрада", заменяющая колонны в центральной трети фасада, отличается прямоотой и строгостью, подобными Шинкелю (фото [39А](#)). Не столь радует центральный фонарь с плоским верхом, который также окружен пилястрадой. Добросовестно стремясь к единообразию, архитекторы, таким образом, стремились замаскировать округлую форму купола внутри, как это уже было сделано в различных французских проектах конца восемнадцатого века и Шинкелем в музее Altes Museum.

После Филадельфии Бостон был архитектурным мегаполисом того периода; и из Бостона, начиная с 1827 года, вышли более поздние трактаты Бенджамина, распространяющие греческие заказы среди плотников и строителей по всему Северу и Среднему Западу. Однако здесь Булфинч, ставший ведущим архитектором в 1790-х годах, долгое время оставался верен идеалам Чемберса и Адама (см. Главу [1](#)).

В University Hall, построенном для Гарвардского колледжа в Кембридже, штат Массачусетс, в 1813-15 годах, Булфинч использовал гранит для облицовки стен, как и для своей Бостонской ратуши 1810 года, но деревянная отделка, выкрашенная в белый цвет, еще не является греческой. Массачусетский госпиталь общего профиля в Бостоне, также из

гранита, был спроектирован им в 1816-17 годах, незадолго до того, как он уехал в Вашингтон, чтобы принять от Латроба руководство строительством Капитолия. Здание больницы (ныне известное как павильон Булфинча), выполненное Александром Пэррисом (1780-1852) в 1818-20 годах, безусловно, является зрелым романтическим классическим зданием, если не типично греческим. Над простым фронтоном центрального портика квадратный чердак с угловыми дымоходами поддерживает блюдцевидный купол, а длинные боковые крылья с тремя рядами окон без рам демонстрируют прекрасный бостонский гранитный ясень во всей его холодной гордости. Однако по сравнению с Латробом Булфинч оставался провинциальным, если не колониальным дизайнером, несмотря на высокое качество своих лучших работ.

Молодое поколение, до сих пор находившееся под сильным влиянием установившихся манер Булфинча, взяло на себя руководство в Бостоне после его отъезда в Вашингтон. Вскоре Пэррис построил первый греческий храм в консервативной Новой Англии, когда в 1819-21 годах построил церковь Святого Павла (ныне англиканский собор) на Трмонт-стрит. Если современный банк Стрикленда в Филадельфии был дорическим и мраморным, то этот - ионический, с портиком, выполненным из песчаника Аквиа Крик из Вирджинии, который тогда так широко использовался в Вашингтоне. Соломон Уиллард вырезал капители. Каменный храм Пэрриса 1828 года, унитарная 'Церковь президентов' — двух президентов Адамсов — в Куинси, штат Массачусетс, по форме совсем не храм, но более сопоставим с греческими церквями, построенными в Англии в этом десятилетии. Однако Каменный храм превосходит большинство из них по достоинству благодаря великолепно подобранному местному материалу, из которого он построен. Именно из этого города был привезен гранит Куинси, который использовался для строительства лучших бостонских зданий следующих тридцати и более лет, и эта церковь была относительно ранним примером его монументального использования. Гранит Куинси стал более доступным после того, как Уиллард построил первую американскую железную дорогу от карьеров к берегу моря исключительно для того, чтобы облегчить доставку его по воде.^[93]

Первое заметное использование этого гранита вдали от Куинси было для памятника Банкер Хилл в Чарльзтауне, штат Массачусетс, построенного Уиллардом в 1825-43 годах. Не только Миллс, как уже упоминалось, но и скульптор Горацио Гриноу^[94], а также Пэррис претендовали и, возможно, заслуживают некоторой похвалы за особую форму этого простого, но грандиозного обелиска, который соперничал с обелисками Старого Света за десять лет до того, как был спроектирован Mills в Вашингтоне. По завершении строительства в 1844 году был установлен паровой подъемник, способный перевозить шесть человек; это был один из самых ранних примеров важного технического устройства, которое позже окажет глубокое влияние на архитектуру (см. Главу [14](#)).

Гранит накладывал жесткие ограничения на детализацию. Но новое поколение знало, как использовать эти ограничения для развития в высшей степени оригинального базового классицизма, к которому редко приближались даже самые решительные европейские рационалисты. Дома по адресу 39-40 Бикон-стрит в Бостоне, ныне занятые Женским городским клубом, и дом Дэвида Сирса под номером 42, ныне Сомерсет-клуб (номер [43в](#)) — последний работы Пэрриса и 1816 года постройки, первый, вероятно, его и 1818 года, - а также гранитная терраса под номерами 70-75, вероятно, работы Бенджамина, являются хорошими примерами домашней работы того периода. Более важным является рынок Пэрриса в Куинси (правильно Фаней Холл) в Бостоне, спроектированный в 1823 году для мэра Джозефа Куинси как центральная особенность значительной урбанистической застройки на месте более ранних доков. Этому куполообразному сооружению с портиком не хватает геометрической строгости Sears house с его большой дугой на фасаде и великолепно расположенной спиральной панелью; но в Market House Пэррис не только использовал

чугун для внутренних опор, но и экспериментировал с экстерьером, используя рельефный каркас из монолитных гранитных опор и перемычек. Такая же конструкция "гранитного каркаса" (если можно так выразиться) также использовалась, но с большей деликатностью пропорций и элегантностью отделки — обратите внимание на резные детали деревянных оконных рам - для коммерческих зданий^[95], спроектированная Пэррисом и вскоре построенная различными арендаторами вдоль улиц, примыкающих к Рынку с севера и юга (фото [112В](#)). Это было одно из главных структурных нововведений того периода (см. Главу [14](#)).

В течение нескольких лет другие бостонские архитекторы и строители в настоящее время использовали этот вид конструкции, и вскоре он распространился на несколько городов Новой Англии. Однако более типичными для городских амбиций двадцатых и тридцатых годов, чем разрушенный квартал 1824 года в Провиденсе Дж. Х. Грина (1777-1850), постройка за постройкой которого следовала коммерческим работам Пэрриса, являются два других здания. Аркада Провиденса 1828 года работы Уоррена имеет не один, а два завершающих портика с ионическими колоннами, выполненных из гранита, а также прекрасный интерьер, состоящий из приподнятых боковых галерей под крышей из железа и стекла. Немногие сохранившиеся галереи этого десятилетия в Европе столь же примечательны по масштабу и отделке. Вашингтонские здания 1843 года постройки Джеймса К. Бакина (1801-1890), который помогал Уоррену в постройке Аркады, представляли собой простой ряд из трех этажей стены из красного кирпича с окнами над цокольным этажом из гранита, над которым возвышался центральный элемент с фронтоном (фото [39В](#)). Это был коммерческий проект, столь же грандиозный, как любой другой в современной Европе по масштабу, материалам и отделке, хотя и без оригинальности облицованного гранитом фасада зданий Rogers's contemporary Brazier на Стейт-стрит в Бостоне. Тем не менее, Вестминстерская пресвитерианская церковь Бакина в Провиденсе, построенная в 1846 году, представляет собой прямой греческий ионический храм, подобный многим другим неангликанским сооружениям того периода в Англии и Америке.

Там, где романтический классицизм, и, более конкретно, греческое возрождение, нашли свои самые благородные возможности в Европе в общественных памятниках, в Америке после времен Латруба это было скорее коммерческим, институциональным и даже промышленным^[96] заказы, которые стимулировали архитекторов и строителей к оригинальным достижениям, в то время как общественная работа становилась все более и более традиционной. Например, шерстяная фабрика Липпитта, построенная в 1836 году в Вунсовете, Р.И., и мануфактура губернатора Харриса в Харрисе, Р.И., построенная еще в 1851 году, могут быть должным образом описаны как 'на греческом наречии'. Они имеют замечательные пропорции и очень добротны построены, со стенами из случайной тесаной кладки и смелой деревянной отделкой, очень простыми, но в целом греческими. Дисциплина романтического классицизма хорошо соответствовала требованиям промышленного строительства; только в нынешнем столетии были построены заводы сопоставимого архитектурного качества. Более того, они часто дополнялись созвучным недорогим жильем, как в сохранившейся мельничной деревне в Уайт-Роке, Р.И., 1849 года постройки.

Ни одно европейское общественное здание не имеет более грандиозного греко-дорического портика, чем тот, что возвышается над огромным четырехэтажным фасадом Сумасшедшего дома в Утике, штат Нью-Йорк, 1837-43 годов постройки, спроектированного, согласно документам, не архитектором, а председателем Попечительского совета Уильямом Кларком (Фото [46](#)). Еще позже, в 1850 году, после того, как греческий стиль *устарел* у большинства архитекторов, если не у широкой публики, Дэвис построил в стиле

Возрождения, который он назвал "тосканским", приют для душевнобольных в Роли, Северная Каролина; его отличает характерное расположение окон в виде высоких вертикальных полос. Подобные американские заведения отнюдь не недостойны сравнения с лучшими французскими постановками того периода Жильбера и других, хотя, как правило, имеют гораздо меньший размер (Пластика [20](#)).

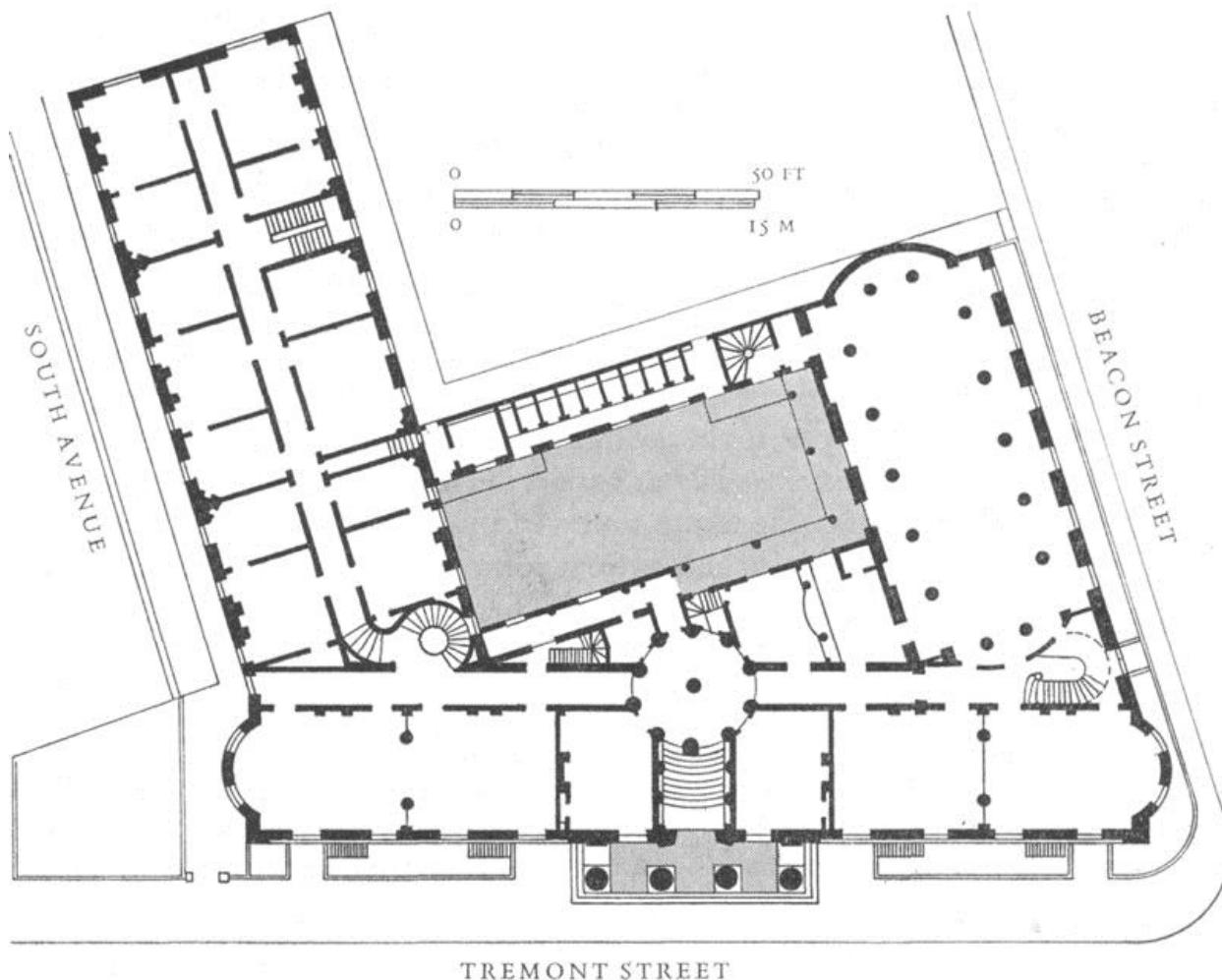


Рисунок 13. Исайя Роджерс: Бостон, Тремонт-Хаус, 1828-9, план

Отели в Европе еще не получили большого архитектурного развития, как и в целом до середины века. Такие английские отели с претензией на греческий стиль, как "Queen's" У. К. и Р. Джеррада в Челтенхэме, который открылся в 1837 году, или "Грейт Вестерн" в Бристоле Р. С. Поупа (1781-?), открытый двумя годами позже, являются довольно исключительными, поскольку расположены на курортах и в любом случае на десять лет позже первого известного американского образца. Именно в Бостоне, в отеле Tremont House, построенном в 1828-9 годах, сооружении из греческого гранита, отличающемся величественным внешним видом (Фото [41](#)) и значительной функциональной проработкой внутри (рисунок [13](#)), Роджерс и его клиенты сознательно внедрили новый стандарт гостиничного дизайна. В течение тридцати лет сам Роджерс в различных отелях от Нового Орлеана — the St Charles — до Цинциннати — the Burnet House - все давным-давно снес, лично обслуживал и, по крайней мере, с точки зрения функциональной организации, продолжал повышать этот стандарт. Не зря поколение спустя крупные отели нового Лондона называли свои бары и парикмахерские "американскими".

В 1832 году Роджерс основал Astor House в Нью-Йорке; когда строительство было завершено в 1836 году, он уже во всех отношениях превосходил Tremont House. Не менее необычным, должно быть, был искусно украшенный веерными сводами зал. Это отражало тот эклектичный интерес к готике, свидетельством которого является деревянная унитариянская церковь Роджерса 1833 года постройки в Кембридже, штат Массачусетс. Последним отелем, который он построил, был "Максвелл Хаус" в Нэшвилле, штат Теннесси, 1854-60 годов постройки.

О превосходстве Роджерса в области гостиничного дизайна с самого начала свидетельствовала публикация в 1830 году монографии о доме Тремонт;^[21] таким образом, отель присоединился к тюрьме как тип здания, в котором американское влияние стало важным на международном уровне. Но практика Роджерса ни в коем случае не ограничивалась отелями; помимо прочего, он обменивал торговцев как в Бостоне, так и в Нью-Йорке задолго до того, как стал главным архитектором в Вашингтоне. Колоннада последнего, немного похожая на колоннаду музея Алтес Шинкеля, до сих пор сохранилась у основания Первого национального городского банка McKim, Mead & White на Уолл-стрит, чтобы продемонстрировать высокую компетентность Роджерса в обращении со стандартной романтической классической тематикой.

Курортные отели повторяли те же греческие мотивы в отделке дерева, их колонны часто сильно уменьшали, чтобы они возвышались на три-четыре этажа над окружающими верандами. Однако ранний пример - первый океанариум 1841 года постройки в Ньюпорте, округ Колумбия, - имел колоннаду высотой всего в два этажа, примыкающую к основному четырехэтажному зданию. В здании Atlantic House 1844 года постройки четвертый этаж занимал широкий греческий антаблемент, окружавший весь главный корпус, но передний портик с удлиненными ионическими колоннами был всего лишь шестистильным. Оба были сожжены много лет назад, но более поздние образцы более низкого качества сохранились в нескольких забытых курортах того периода, особенно в штате Нью-Йорк.

В те годы Нью-Йорк привлекал архитектурные таланты из других городов. До того, как Роджерс переехал туда из Бостона в 1834 году, в середине кампании Astor House, Town & Davis прибыли из Коннектикута. Казначейство Дэвиса на Уолл-стрит началось в 1834 году,^[22] однако, оно менее удачно, чем более ранние дома в Новой Англии аналогичной храмовой формы, которые спроектировали он и Таун. Дэвис сам был главным действующим лицом "Колорита", несмотря на все очень большие и выдающиеся греческие здания, за которые он отвечал (см. Главу 6). И все же его Колоннадный ряд на Лафайет-стрит 1832 года постройки, терраса, полностью выложенная из камня, с отдельно стоящей гигантской коринфской колоннадой, по величию не уступает ничему из того периода, что могут предложить Лондон или Эдинбург (Фото 42А). Более типичной для Нью-Йорка того периода, чем Колоннад-Роу, и авторства которой нет, является терраса греческих домов из красного кирпича, построенных на северной стороне Вашингтон-сквер в тридцатые годы, из которых лишь немногие уцелели благодаря вандализму Нью-Йоркского университета.

Некоторые из лучших греческих домов построены провинциальными архитекторами. Одним из таких является построенный из камня Гайд-холл в Куперстауне, штат Нью-Йорк, очень четкий и строгий, поскольку он был реконструирован в 1833 году Филипом Хукером (1766-1836) из Олбани, который первоначально построил его в 1811 году. Третьи имеют неопределенное авторство, в частности дом Олсопа 1838 года постройки в Миддлтауне, Коннектикут. Это симметричная греческая вилла, почти достойная Потсдама Шинкеля, с очень прекрасными фресками как снаружи, так и внутри. Дом Олсопа (ныне Центр искусств Дэвисона Уэслианского университета), вероятно, был спроектирован родственником семьи, который имел доступ к ресурсам офиса Town & Davis; однако нанятые художники были

итальянцами или немцами. Дом Wooster-Boalt 1848 года постройки в Норуолке, штат Огайо, указывает на поздний период сохранения настоящей сдержанности и утонченности дизайна на Среднем Западе, чего уже нет в роскошных особняках Нового Орлеана и Глубокого Юга. Но многие дома на Среднем Западе скорее иллюстрируют удивительную эластичность греческих конструкций Плотников.

Стиль, приближающийся к немецкому *Rundbogenstil*— действительно, в работах таких архитекторов с иностранным образованием, как уроженец Праги Леопольд Эйдлиц (1823-1908), относительно аутентичные образцы этого стиля - не были редкостью в Америке середины века.^[99] Хорошим примером является библиотека Астора на Лафайет-стрит напротив Колоннад-Роу, построенная А. Зальцером в 1849 году. Менее успешной была часовня Эпплтона в Гарвардском колледже в Кембридже, штат Массачусетс, работы Пола Шульце (1827-97), который прислал рисунки из Германии, а позже поселился в Америке. Построенный в 1856 году, он представлял собой сильно уменьшенную версию Людвигскирхе Гертнера в Мюнхене, только с одной башней. Однако самым крупным и прекрасным примером был не по годам развитый студент Университета Брауна Томас А. Теффт (1826-1859).^[100] Это была станция Юнион Стейшн в Провиденсе, строительство которой началось в 1848 году и постепенно осуществлялось Баклином и его партнером Талманом (Фото [44](#)). Эта станция соперничала по размаху, изысканности и изобретательности своей довольно ломбардно-романской отделки, просто выполненной из обычного красного кирпича, с немецкими станциями Эйзенлора и Бюркляйна в Бадене и Баварии; без особых сомнений, это была лучшая ранняя станция в Новом Свете. Теффт также спроектировал различные церкви Новой Англии, в чем-то схожие по характеру, во всех из которых преобладают очень высокие и простые шпили. Однако его церкви на Востоке уступают такому примеру на Среднем Западе, как Методистский союз в Сент-Луисе, построенный Джорджем И. Барнеттом (1815-98) в 1852-4 годах. Лучшие работы Теффта, за исключением станции, выполнены не в *стиле Рундбогенштил*, а в стиле Барри; таков, например, каменный особняк Талли-Боуэн на Бенефит-стрит в Провиденсе 1852-3 годов постройки. Однако другие строили там такие же прекрасные здания. Постоянное использование коричневого камня и красного кирпича хорошо иллюстрирует острую реакцию, возникшую в его время на бледные тона и нетекстурированные поверхности греческого Возрождения.

Итальянская вилла с башнями^[101] была представлена Джоном Нотманом (1810-65) в доме епископа Джорджа У. Доана в Берлингтоне, штат Нью-Джерси, в 1837 году и вскоре активно пропагандировалась А. Дж. Даунингом (1815-52) в его влиятельных книгах (см. Главы [6](#) и [15](#)). Действительно, стиль эпохи Возрождения в стиле Барри также, вероятно, был впервые представлен шотландцем Нотманом в Филадельфийском атенеуме^[102] построен в 1845-7 годах (Фото [47А](#)). Эти негреческие, но все еще в основном романтические классические способы были относительно широко распространены к 1850 году, хотя и ненамного раньше. Янг, например, который заработал себе репутацию благодаря куполообразной, но в остальном греческой таможне^[103], которую он построил в Бостоне в 1837-47 годах, заменил несколько баррийский стиль на греческий Миллса в качестве текущего стиля федеральных зданий^[104] когда в 1853 году он стал главным архитектором. Но ни Нотман, ни Янг не были Барри — и даже не были столь компетентны в подобном дизайне, как юный Теффт, — и самым заметным результатом угасания греческого возрождения в сороковых годах, во всяком случае, на Востоке — на Юге и Западе оно угасало гораздо медленнее — стало появление довольно значительного разнообразия живописных способов оформления загородных домов, итальянским из которых был лишь один (см. Главы [6](#) и [15](#)). В городах переход от характерного гранита или, чаще, твердого красного кирпича с белой отделкой к шоколадным тонам коричневого камня, используемого отдельно или с кирпичом, гораздо

больше свидетельствует об общей смене вкуса, чем любое широко распространенное использование форм эпохи Возрождения.

Прекрасная относительно ранняя итальянская вилла, такая как дом Стеббинса 1849 года постройки на Кресент-стрит, недалеко от Мейпл-стрит, в Спрингфилде, Массачусетс, работы Генри А. Сайкса, принадлежит к царству романтического классицизма, подобно загородным домам Шинкеля или Барри в этом стиле (фото [43А](#)). Но в целом Итальянская вилла в Америке - скорее одно из многих средств Живописной реакции против доктринерского греческого Возрождения. Этот факт был хорошо проиллюстрирован в одном из домов Эйдлица, также в Спрингфилде, на Мейпл-стрит, который был построен из кирпича с большим количеством деревянных 'пряников' отдаленно тирольского стиля и, по крайней мере, в последнее время выкрашен в теплый розовый цвет, тогда как вилла Сайкса выкрашена в белый цвет с коричневой отделкой. Оригинальность Сайкса в стиле итальянской виллы наиболее удачно иллюстрируется бывшей обсерваторией колледжа Амхерст, ныне известной как Восьмиугольник, чьи оштукатуренные многоугольные элементы так интересно контрастируют со строгим рядом общежитий из красного кирпича и часовней позади. Не часто середина века так эффективно дополняла группы зданий, построенных в предыдущие десятилетия.

Точно так же, как Пиренейский полуостров в целом был лишен значительной архитектурной активности в первой половине девятнадцатого века, так и в заморских землях Испании и Португалии не было ранней волны автохтонного романтического классицизма, которая поглотила бы и сменила барокко, процветавшее там до конца колониального периода и далее. В Бразилию Дом Педру, впоследствии первый бразильский император, при правлении которого центр тяжести португальской цивилизации переместился из Лиссабона в Рио-де-Жанейро, в 1816 году привез группу французских художников. Ожидалось, что они создадут новую бразильскую культуру в стиле пост-барокко, во многом аналогичную той, которую архитекторы Александра I чуть раньше создали в России. Одним из них был французский архитектор Гранжан де Монтиньи, известный автор самой влиятельной работы "*Тосканская архитектура*", к которой вся Европа обращалась за *моделями* эпохи кватроченто, работавший у Жерома Бонапарта в Вестфалии до тех пор, пока существовала империя Наполеона. В 1826 году он построил в Рио первый дом для новой Императорской академии изящных искусств, основанной, разумеется, по образцу Парижской школы изящных искусств, Рынка и сохранившейся Таможни. Он также обучил группу бразильцев, которые придали местному архитектурному творчеству ампиный колорит, который сохранялся до тех пор, пока в середине века его не сменила волна влияния Второй империи.

В народном строительстве в Бразилии часто применялись традиционные методы обработки, в частности, использование *azulejos* (глазурованной плитки) для отделки стен и насыщенных цветных красок для повсеместной штукатурки. Но более сложная работа может быть действительно очень французской. Например, дворец Итамарати в Рио 1851-1854 годов постройки Ж. М. Ж. Ребело, ученика Гранжана де Монтиньи, вполне можно принять за *отель particulier*, возведенный в новых кварталах Парижа в первые десятилетия века (фото [47В](#)). Прекрасно отреставрированный, в нем сейчас находится министерство иностранных дел Бразилии — говорят 'Итамарати', как говорят 'Набережная Орсе'. Ребело также построил Летний дворец в Петрополисе. Театр Санта-Исабель в Ресифи, Пернамбуку, построенный около 1845 года, который так похож на французский провинциальный театр того периода, принадлежит другому французскому архитектору, обосновавшемуся в Бразилии в 1840 году, Л.-Л. Вотье.

В Чили, на другой стороне южноамериканского континента, К.-Ф. Брюне-Дебейнс (1799-1855), брат архитектора, построившего музей и библиотеку в Гавре, работал на правительственной работе в Сантьяго. Но школы, в основании которых помогали такие французские архитекторы, имели большее значение, чем те немногие здания, которые им удалось возвести. Отныне Латинская Америка будет меньше зависеть в архитектурном отношении от испанской и португальской родины, чем от Парижа. Характер крупных городов за пределами их колониальных центров — если, конечно, сохранилось больше нескольких ранних памятников — отныне определялся этим фактом. Однако более заметный след оставила Вторая империя, а не Первая; поскольку различные столицы, некоторые из которых, как Монтевидео в Уругвае, почти не имели ранней архитектурной истории, пережили наибольший расцвет в последние десятилетия девятнадцатого века и в начале двадцатого.

Становление латиноамериканской архитектуры действительно автохтонного характера, в отличие от сохранения различных местных народных строительных традиций, пришлось отложить до настоящего периода (см. Главы [22](#) и [25](#)). И снова французское влияние сыграло значительную роль. Но между прибытием Гранжана де Монтиньи в 1816 году и первым визитом Ле Корбюзье в Южную Америку в 1929 году этот континент принимал незначительное участие в основных архитектурных разработках девятнадцатого и двадцатого веков. С другой стороны, Соединенные Штаты, опираясь на профессиональные основы, заложенные Латробом, и в полной мере используя новые конструкционные материалы и методы, еще до конца девятнадцатого века заняли лидирующие позиции в мире (см. Главы [13](#), [14](#) и [15](#)).

То, что верно для Латинской Америки, не совсем неверно для британских владений в Новом Свете и на Антиподах, а также для различных британских колоний по всему остальному миру. Разумеется, никакие французские архитекторы не были импортированы, и связи с Англией оставались очень тесными и прочными. Однако, как и во всех колониальных ситуациях, передача новых идей с родины была медленной и неэффективной, а возможности *архитекторов-эмигрантов*, как правило, довольно низки. Ни Латробы, ни Хэвиленды, похоже, не уехали в Доминионы; и греческое возрождение едва ли было принято до сороковых годов, когда оно уже вышло из моды в Соединенных Штатах.

Первый профессионал, работавший в Австралии, Фрэнсис Гринуэй (1777-1837), прибывший в Сидней в 1814 году в качестве заключенного и почти сразу ставший архитектором губернатора Маккуори, в большей части своей общественной деятельности оставался верен традициям своей юности восемнадцатого века в Бристоле. Но его дом 1822 года постройки для Роберта Кэмпбелла-младшего на Блай-стрит в Сиднее показал, что он обладал настоящим мастерством дизайнера современных вилл эпохи регентства. В Канаде не было раннего архитектора, обладавшего сравнимыми способностями служить британскому сообществу.

По мере расширения западного мира в девятнадцатом веке значительные архитектурные достижения, как правило, перемещались за пределы старых центров на Тибре, Сене и Темзе; но это движение всегда было очень неравномерным и остается таким до сих пор. Россия строила больше и более изящных сооружений западноевропейского характера, чем Испания и Португалия; в то время как Соединенные Штаты, еще не достигшие фантастического различия в размерах и населении, произвели на свет гораздо более продуктивных архитекторов романтического классицизма, чем Голландия или Швеция. Тем не менее архитектурное лидерство западного мира оставалось по крайней мере на поколение дольше в старых центрах Европы; наша история должна вернуться к тому, с чего она началась,

чтобы продолжить работу после середины века или даже завершить рассказ о периоде 1810-50 годов.

Романтическому классицизму не пришел внезапный конец. Если в Вене монументальное здание греческого парламента могло вырасти еще в семидесятых, то в пустыне Аризоны салон Crystal Palace 1878 года постройки в Томбстоуне до сих пор носит наречие греческого Возрождения. С другой стороны, с самого начала в романтическом классицизме чувствовалась некоторая примесь Живописности. Почти все упомянутые архитекторы, как более раннего, так и более позднего поколения, были более эклектичны в своей практике и даже в своих теориях, чем это видно из описания их основных работ. Но в целом, вплоть до сороковых годов, романтический классицизм, хотя и становился все более эклектичным, оставался целостным стилем, каноны которого контролировали большинство принятых вариантов греческого.

Распад доминирующей стилистической дисциплины, едва завершившийся даже в пятидесятые годы, тем не менее, начался действительно очень рано. С точки зрения исторической значимости, если не абсолютного достижения, живописность быстро приобретает сравнительное значение со времен аббатства Фонтхилл Уайатта в 1790-х годах. Рядом с четкими банковскими интерьерами Соана необходимо держать перед мысленным взором пророческий образ, который его художник Дж. М. Ганди (1771-1843) представил их в виде романтических руин; также не следует забывать огромные сказочные готические соборы, которые Шинкель сделал центром некоторых своих ранних картин, в прохладном присутствии его греческого Шаушпильхауса и музея. К счастью, вряд ли кто-нибудь, глядя на *палаццо* Барри, забудет, что они современны его готическим зданиям парламента; однако, как правило, забывают, что карьера его коллеги Пугина как главного героя зрелого готического возрождения закончилась задолго до того, как Барри стал главным английским героем Возрождения эпохи Возрождения. Раньше возрождение готики было едва ли чем-то большим, чем особым аспектом живописного; однако с Пугином оно стало самостоятельным крупным движением и фактически анти-живописным в теории, хотя и редко - на практике. Более того, в значительной степени готическое возрождение узурпировало в сороковые годы центр сцены в Англии, хотя вряд ли в такой же степени в других странах даже в последующие десятилетия.

ГЛАВА 6

ЖИВОПИСНОСТЬ И ВОЗРОЖДЕНИЕ ГОТИКИ

ТНЕ Главный современный трактат о живописном с большой буквы "П", написанный Кристофером Хасси в 1927 году, имеет подзаголовок 'Исследования с точки зрения'. К началу девятнадцатого века этот термин приобрел гораздо более точное, хотя и более сложное значение, чем прилагательное 'живописный', как оно обычно используется сегодня. Но Хасси совершенно прав: живописное - это стиль не в большей степени, чем Возвышенное, это Эта точка зрения, тем не менее, оказала влияние на архитектуру^[106] с течением первой половины девятнадцатого века все большее влияние. Это оказало разрушительное воздействие на доминирующий романтический классический стиль, как уже предполагалось при обсуждении более поздних работ различных ведущих архитекторов в нескольких странах.

Живописное зародилось в начале восемнадцатого века^[106] в Англии, и его наиболее известные теоретики были англичанами. Более того, в первой четверти века не было ни одного британского архитектора, настолько убежденного грека, чтобы он, либо по собственной инициативе, либо из уважения к пожеланиям своих клиентов, не экспериментировал с альтернативными способами в сознательном стремлении к Живописности. Несмотря на строгость греческого возрождения, представленного на раннем этапе в Даунинг-колледже Уилкинса или позже в Британском музее Смирка, Смирк построил несколько особняков с замками за годы до Ватерлоо, а Уилкинс - "Готическую ширму" и "гамму залов" в Королевском колледже Кембриджа в двадцатые годы; в то время как в Национальной галерее в тридцатые годы он обращался со стандартными классическими элементами подчеркнуто живописно. Нэш был инициатором одного характерно живописного стиля - итальянской виллы с асимметричной башней в Кронкхилле в 1802 году; он также образцово использовал другой, более давний, - Деревенский коттедж в Блез-Гамлет в 1811 году (Фото [50А](#)). Десяток или более особняков с замками, построенных Нэшем, всегда были живописными и неправильной формы, независимо от того, были ли их детали выполнены в нормандском стиле^[107] или в какой-то готической манере. Прежде всего, он очень живописно справился с урбанистической застройкой, которая была его величайшим достижением. Живописность Соана была менее обычного порядка, и его личная склонность была в той же степени или даже больше к Возвышенному, что в остальном было в значительной степени забытой категорией после 1810 года.

Но с 1810 года новые здания, в которых игнорировались основные принципы романтического классицизма и использовались экзотические стилистические альтернативы греческому стилю, как правило, были больше, заметнее, а также творчески оригинальнее, чем когда-либо прежде. К. А. Басби (1788-1838) еще в 1827 году создал один из лучших, наиболее формальных и обширных примеров романтического классического урбанизма - Кемп-Таун в Брайтоне. Тем не менее, в 1814 году он выставил в Королевской академии свой проект замка Гврих, заверченный в 1815 году, который он строил в

Северном Уэльсе недалеко от Абергеле, предположительно в сотрудничестве со своим клиентом, известным любителем Ллойдом Бэмфордом Хескетом (Фото [49](#)).

В следующем году Нэш начал для регента преобразование его любимой резиденции, Королевского павильона [1109](#) в Брайтоне. В то время это был элегантный ранний пример романтического классического дома, впервые реконструированного и расширенного Генри Холландом [1109](#) (1745-1806) незадолго до начала наполеоновских войн. Теперь Нэш приготовил из него необыкновенное восточное кондитерское изделие (как уже было предложено Рептоном [1110](#) в 1806 году). Частично китайский, частично сарацинский и частично индийский, он вполне в духе более раннего купола Пордена неподалеку (Фото [48](#)). Праздничный и легкомысленный, Павильон напоминает огромную садовую фабрику или роскошно украшенный шатер; но масштаб полностью архитектурный, даже монументальный, как снаружи, так и в основных помещениях. Не менее интересным является откровенное использование Нэшем видимых металлических элементов. Они выполнены не в масштабе каменной кладки, как колонны, которые он использовал позже в квартале Риджент-стрит и на террасе Карлтон-Хаус, а изящные и игриво декоративные. Пронзенные "китайские" лестницы 1815-18 годов отделаны натурально окрашенным бамбуком, а верхушки четырех колонн, на которых висит монитор над кухней 1818-21 годов, украшены медными пальмовыми листьями (Фото [58A](#)).

У Павильона не было настоящего продолжения; даже регенту, королю Георгу IV с 1820 года, он надоел почти сразу после завершения. Действительно, он навсегда покинул Брайтон в 1823 году, как раз когда там началась общая строительная деятельность, [1111](#), которую обычно, но неправильно называют "Регентством". Обратив свое внимание на Виндзорский замок, король нанял сэра Джеффри Уайатвилла (1776-1840), чтобы тот перестроил скопившуюся там массу разнородных построек в Живописный особняк типа замка-крепости, в котором были полностью погружены настоящие средневековые элементы. Но Виндзор, являющийся гораздо более очевидной реконструкцией, чем Павильон, когда Нэш завершал его строительство, не является образцовым образцом поддельного замка. Гврих Басби, установленный на фоне свисающего дерева, с его круглыми и квадратными башнями, просто детализированными и плотно, хотя и асимметрично скомпонованными, является лучшим примером того абстрактного скульптурного скопления, которое критики середины века иногда определяли как "архитектурное" (Фото [49](#)). Для такого рода трехмерной композиции итальянская вилла mode в целом стала лучшим средством передвижения. Уайатвилл, например, сделал все возможное, чтобы превратить обширную регулярную массу Чатсворта конца семнадцатого века [1112](#) в более живописное дополнение к его ландшафту, созданное Кэбилити Брауном (1715-83), добавив длинное служебное крыло с северной стороны и завершив его очень большой и высокой башней с лоджией наверху.

Задолго до того, как Георг IV предпринял реконструкцию Виндзора, относительно скромный особняк более тесно связывал стиль замка с растущим интересом к средневековью. Автор чрезвычайно популярных романов Уэверли, сэр Вальтер Скотт, нанял Блора в 1816 году для строительства Эбботсфорда недалеко от Мелроуза в Роксбургшире в этом духе — он был значительно расширен в том же направлении Уильямом Аткинсоном (ок. 1773-1839) в 1822-3 годах. Обладая определенно шотландскими чертами, Эбботсфорд инициировал особый режим - шотландский баронский, который в конечном итоге получил королевскую санкцию, когда королева Виктория приобрела замок Балморал близ Баллатера в 1848 году, скромную резиденцию, построенную в конце тридцатых годов Джоном Смитом из Абердина. В то время, когда она и принц Альберт впервые поселились в этом шотландском убежище, Балморал был довольно маленьким, но в 1853-5 годах он был реконструирован в значительно большем масштабе в том же стиле шотландского баронства Уильямом Смитом, сыном архитектора-оригинала, работавшего в тесном сотрудничестве с

принцем Альбертом. Таким образом, две частные резиденции королевы, Осборн и Балморал, обе, по крайней мере частично, спроектированные Супругой, иллюстрировали — ни в том, ни в другом случае не очень удачно — два основных типа решительно живописного дизайна для зданий, имеющих определенное значение, итальянской виллы и замка с замком; жизнеспособность деревенского коттеджа была неизбежно довольно ограниченной и вряд ли пригодной для королевского использования.

Зубчатый дизайн не ограничивался областью строительства загородных домов. В Конвее, в Уэльсе, инженер Томас Телфорд (1757-1834) в своем подвесном мосту 1819-24 годов, а после него Роберт Стивенсон и связанный с ним архитектор Фрэнсис Томпсон в трубчатом мосту^[113] там в 1845-9 годах укрепили опоры из уважения к соседнему замку тринадцатого века. Другим примером инженерной постройки является первая железнодорожная станция Темпл Мидс в Бристоле, построенная в 1839-40 годах И. К. Брюнелем (1806-59). Брюнель, однако, предпочел египетские формы для опор подвесного моста Клифтон^[114] недалеко от Бристоля, который он спроектировал в 1829 году.

Несколько более уместно предположить, что тюрьмы, вероятно, были возведены в сороковых и пятидесятых годах, что перекликается с дизайном Восточной тюрьмы Хэвилленда в Филадельфии. Тюрьма Реддинг 1842-4 годов сэра Джорджа Гилберта Скотта (1811-78) и его партнера У. Б. Моффатта (1812-87) и тюрьма Холлоуэй в Лондоне 1851-2 годов Дж. Б. Баннинга (1802-63) являются наиболее яркими примерами. Оба по сути представляют собой живописные эссе; но к тому времени, когда было построено последнее, общепринятые стандарты строительства фальшивых замков полностью изменились. Реконструкция замка Олтон в Стаффордшире около 1840 года А. В. Н. Пугином (1812-52) была археологической по замыслу; еще более археологической является замок Пекфортон в Шропшире, недавно возведенный Энтони Салвином (1799-1881) в 1846-50 годах, и его обширная "реставрация" замка Алник в Нортумберленде, проведенная в следующем десятилетии. Благодаря своему великолепному участку на вершине холма и его нынешнему аварийному состоянию, Пекфортон на самом деле очень живописен; но тонкие, твердые, структурно выразительные детали красивого розового песчаника можно считать почти анти-живописными - современники хвалили его за "реализм".

Хаос альтернативных живописных режимов наиболее увлекательно воплощен в образцовой деревне Эденсор,^[115] построен Джозефом Пакстоном в 1839-42 годах в Чатсуорте. Вероятно, ему помогал Джон Робертсон, рисовальщик у этого энциклопедиста живописного мира Дж. К. Лаудона.^[116] Однако один конкретный способ начал брать на себя инициативу еще до того, как эта "точка зрения" приблизилась к доминированию в первые десятилетия нового столетия. Использование готики^[117] для новых церквей было достаточно распространенным явлением с середины восемнадцатого века. Однако примерно до 1820 года это обычно делалось без особых археологических претензий. Настроение главных героев того, что тогда называлось "Готикой", будь то архитекторы или заказчики, было не очень серьезным. Архитекторам не хватало точных иллюстраций к старым работам, таким как тома Стюарта и Реветта, а также другие подобные трактаты, которыми снабжался греческий язык. В первые два десятилетия нового столетия более тщательное и общее изучение древних готических памятников Англии и замечательные публикации Джона Бриттона (1771-1857)^[118] и специалиста по готике Нэша, Пугина-старшего,^[119] постепенно меняли ситуацию. Томас Рикман (1776-1841), фармацевт, ставший медиевистом, начал применять свои знания^[120] о старых церквях на практике; его собор Святого Георгия в Бирмингеме, построенный в 1819-21 годах, является небезуспешным эссе в журнале "Возрожденный перпендикуляр". Несколько других построили или строили к этому времени церкви, связь которых с памятниками средневекового прошлого была примерно такой же близкой, как связь большинства современных греческих работ с их древними образцами.

Церковь Святой Марии, Батвик, в Бате, 1814-20 годов постройки, одновременно очень ранняя и исключительно хорошо масштабируемая. Местный архитектор Джон Пинч (1770-1827) даже обшил его по всей длине каменными сводами.

Окончательное устранение легкомысленных деталей георгианской готики и эффективная замена археологических идеалов живописными во всей композиции отнюдь не всегда были достижением. В двух более поздних церквях Бирмингема, соборе Святого Петра в Дейл-Энде 1825-7 годов и церкви епископа Райдера 1837-8 годов, Рикман не улучшил собор Святого Георгия, в то время как собор Святого Луки в Челси, построенный в Лондоне Джеймсом Сэвиджем (1779-1852) в 1819-25 годах, несмотря на его большие размеры и каменные своды, такой же холодный и сухой, как греческие церкви того времени, и значительно уступает Пинчу.

"Святая Троица" Эдварда Гарбетта, построенная в 1820-5 годах, с башней, пристроенной после смерти архитектора Джоном Баклером (1770-1851) в 1827-8 годах, гораздо интереснее и также предвещает грядущие события. Здесь деталь, имитирующая Солсберийский собор, носит характер тринадцатого века, а не пятнадцатого-шестнадцатого, как в церквях Пинча, Рикмана и Сэвиджа. Более того, дизайн более смелый в масштабе и более пластично обработан в целом, чем у них. Расположение башни далеко позади с южной стороны, хотя и более живописное по своей асимметрии, чем стандартное расположение в центре западного фасада, также является археологическим отголоском отдельно стоящей башни, которая все еще существовала тогда рядом с собором Солсбери.

Большинство готических церквей, построенных в двадцатые и тридцатые годы в соответствии с Законом 1818 года — так называемые Церкви комиссаров — не были ни особенно живописными, ни вообще археологическими. Обычной причиной предпочтения готики греческому стилю, действительно, была экономия денег за счет отсутствия необходимости в дорогих каменных портиках! Церкви комиссаров Барри в окрестностях Манчестера и на северо-востоке Лондона являются одними из лучших примеров; но только его церковь Святого Петра в Брайтоне 1824-6 годов постройки (не финансируемая скупыми Комиссарами) хоть сколько-нибудь продумана. Среди наиболее успешных современных примеров — несколько работ одного из учеников Соуна, Р. Д. Чантрелла из Лидса. Его церковь Христа там, построенная в 1823-186 годах, отличается значительным пространственным величием в своем высоком нефе и проходах, в то время как перпендикулярная детализация богата и даже довольно правдоподобна.

В целом предпочтительнее церковной готики этого десятилетия коллегиальная работа; этого существует больше как в Оксфорде, так и в Кембридже, чем принято считать. В Королевском колледже Кембриджа готическая ширма Уилкинса, выходящая фасадом на четырехугольник, и расположенный под прямым углом к ней холл не совсем недостойны великолепной Перпендикулярной часовни и здания Gibbs's Fellows Building, которые образуют две другие стороны. Уилкинс выиграл конкурс на эту работу в 1823 году, и все это было завершено к 1827 году. Еще более привлекательным, поскольку это фактически независимая организация, является Новый суд Рикмана в колледже Святого Иоанна, также в Кембридже, ^[12] построенный им с помощью своего ученика Генри Хатчинсона (1800-31) в 1825-31 годах (Фото [50в](#)). Возможно, это не очень правдоподобно в готическом стиле, но тонкие плоскости светлых тесаных стен U-образного четырехугольника, теперь густо увитые лианами, образуют, несмотря на их полную симметрию, живописную композицию над открытой галереей на южной стороне и позади нее.

К тридцатым годам стандарты готического дизайна в целом повысились, как в большей степени правдоподобия, достигнутой ведущими практиками, так и в их более уверенном владении различными заимствованными идиомами. Таким образом, средняя школа короля

Эдуарда Барри в Бирмингеме, спроектированная в 1833 году и построенная в 1834-7 годах, по-видимому, представляла собой довольно удовлетворительный нео-тюдоровский дизайн, особенно баррийский по широте композиции и использованию ярких завершающих черт. Это здание было необычайно грамотным в деталях благодаря помощи младшего Пугина, который как раз собирался создать себе огромную репутацию эксперта по готике благодаря своим книгам.^[122]

Книга Пугина "*Контрасты*", опубликованная в 1836 году, знаменует собой поворотный момент даже в большей степени, чем принятие в том году готического дизайна зданий парламента, разработанного Барри. Недавно обратившийся в католицизм, Пугин считал строительство готических церквей религиозной необходимостью. Его программа возрождения готики была гораздо более строгой, чем любая существующая программа возрождения Греции или, *тем более*, возрождения эпохи Возрождения. Если готика действительно должна была возродиться, Пугин видел, что ее основные принципы должны быть поняты и приняты. Просто копировать готические формы было для него столь же бесполезно и аморально, как просто копировать греческие или *чинквеченто*. Методы строительства средневековья должны быть возрождены; архитектура должна снова черпать свой характер, как он считал, истинным средневековым способом, из прямого выражения структуры; и в то же время она должна служить сложным ритуально-функциональным потребностям возрожденных средневековых церковных практик.

В некотором смысле идеи Пугина тесно связаны с идеями наиболее рационалистичных теоретиков романтической классики во Франции; несомненно, их можно было проследить через его отца до французских источников XVIII века (см. Введение). Однако основной мотивацией Пугина было благочестие и сакраментальность. Со страстью подходя ко всем строительным вопросам, он не мог не отвергнуть легкомысленный акцент на визуальных качествах, который всегда был характерен для живописной точки зрения.

Зрелое возрождение готики, начавшееся с Пугина, по сути, английское проявление, несмотря на его предполагаемое французское происхождение, и в конечном итоге распространившееся повсюду, где простиралась английская культура — вплоть до Западного побережья Соединенных Штатов и до самых отдаленных Антиподов, — выросло из Живописного, но само по своей сути является анти-живописным. Строить нужно определенным образом, потому что это правильно, а не потому, что результаты приятны глазу. Таким образом, примерно на десятилетие возрождение готики стало таким же абсолютным, как и самая доктринерская разновидность греческого классицизма. Когда англикане из Основанной Церкви сразу после 1840 года взяли верх и начали жестко применять принципы католического Пугина, на свет появилась новая церковная архитектура. Это столь же характерно для девятнадцатого века, как и романтический классицизм, хотя этот стиль был — по крайней мере, номинально — полностью зависим от английской средневековой готики четырнадцатого века. Однако в течение десятилетия пугинская готика, после того как была принята и кодифицирована Кембриджским обществом Кэмдена,^[123] превратилась в гораздо более оригинальную форму, высокую викторианскую готику, действительно очень далекую от моделей, которые Пугин рекомендовал как единственно подходящие прецеденты для Возрождения (см. Главу [10](#)).

Здесь будет полезно рассмотреть два исключительных готических памятника, спроектированных в конце тридцатых и построенных в сороковых годах, один очень большой, другой довольно маленький, которые *не* соответствовали новым пугинским стандартам, хотя в случае с одним из них Пугин с самого начала сотрудничал над дизайном. Самым живописным дополнением к романтической классической сцене Эдинбурга, удивительно эффектным по контрасту с масштабными и очень холодными греческими

сооружениями поблизости, является памятник сэру Вальтеру Скотту в садах Принсес-стрит (фото [51](#)). Это было разработано в 1836 году и выполнено в 1840-6 годах Г. Мейклом Кемпом^[124] (1795-1844). Первоначально его проект был поставлен ниже проектов Фаулера и Рикмана на конкурсе; однако, как местный претендент, он в конечном итоге получил заказ в 1838 году. Кружевная отделка этого цветистого святилища, хотя и менее подходящая для собственного стиля средневековья сэра Уолтера, чем Эбботсфорд, безусловно, соответствует богатейшей живописной традиции поздней георгианской эпохи.

Живописны также некоторые аспекты здания парламента, особенно контраст в форме и расположении двух башен по концам и, прежде всего, силуэт Башни с часами, что почти наверняка является одним из личных вкладов Пугина в дизайн (Фото [54](#)). Но по сути здания парламента, как и следовало ожидать от Барри, их архитектора, являются одним из величайших академических произведений девятнадцатого века. Саммерсон предположил связь с аббатством Фонтхилл в том, как план организован вокруг центрального восьмиугольника; в композиции набережной реки также может быть отголосок восточного фасада Виндзора в Уайатвилле. Но за исключением включения средневекового Вестминстерского зала, часовни-склепа и Монастырского двора, что потребовало нерегулярности со стороны суши, план почти такой же правильный и классически логичный в своем сбалансированном обеспечении множества функций, как мог бы разработать ученик^[125] Дюрана. Столь же правильными являются фасады, а в случае главного фасада, обращенного к реке, - и тщательно симметричные.

Богатые детали поздней готики были представлены Пугином в невероятном изобилии, который работал под руководством Барри вопреки его собственному развивающемуся вкусу к более ранним и менее кружевным готическим формам. Несомненно, как и башни, эта детализация отражает Живописность, но чрезвычайная правильность фасадов также создает характерные отголоски романтического классицизма. Предполагается, что Пугин сказал, что берег реки был "полностью греческим", что является значительным преувеличением. Но точно так же, как Хайклер показывает, к чему могли привести основные принципы дизайна Барри, выраженные в возрожденной якобетанской манере, так и без особого напряжения можно представить этот фасад, выполненный с элементами Ренессанса, хотя вряд ли в греческом стиле с колоннами.

Здание парламента, введенное в эксплуатацию в 1836 году, росло медленно. Палата лордов была открыта в 1847 году; Палата общин - только в 1852 году, в год ранней смерти Пугина. Даже на момент смерти Барри в 1860 году вся группа все еще не была закончена, хотя его старший сын (Эдвард Миддлтон, 1830-80) внес лишь небольшой личный вклад, когда взял на себя управление и, наконец, завершил работу позже в этом десятилетии. В течение этого продолжительного периода, длившегося около тридцати лет, была начата пугинская фаза возрождения готики, которая прошла весь свой путь; даже последовавшая за ней Высокая викторианская готика была пройдена более чем наполовину к середине шестидесятых. Подобно наполеоновским памятникам Парижа, которые также были сооружением поколения а, здания парламента исторически относятся к периоду их зарождения. Они не совсем довикторианские, поскольку наземное строительство началось только в 1840 году после значительного пересмотра конкурсного проекта, но они определенно ранневикторианские.

Не все работы Пугина настолько далеки по своему характеру от палат парламента, как можно было бы ожидать от его зрелых принципов. Его первая сколько-нибудь значимая церковь Сент-Мари в Дерби, построенная в 1838-189 годах, имеет перпендикулярный стиль и очень четкую и плоскую отделку. Тем не менее, как по своей детальной "правильности", так и по реальному владению Пугиным национальным стилем поздней готики, эта церковь

знаменует собой большой прогресс по сравнению с работами Рикмана и других готических архитекторов старшего поколения, которые все еще практиковали. Реконструкция Scarisbrick Hall в Ланкашире сбивает с толку сохранением более ранних элементов, а также значительным дополнением, сделанным сыном Пугина (Эдвард Уэлби, 1834-75) в шестидесятых годах. Но фрагменты, выполненные в 1837-52 годах, вполне созвучны работе Пугина, проделанной совместно с Барри. Большой зал, безусловно, является археологической особенностью плана, но также и особенностью, которая будет иметь большое значение для более поздней застройки дома девятнадцатого века (см. Главу [15](#)).

Если Scarisbrick не совсем *антиживописен*, сравнение с таким великолепным домом, как Харлакстон близ Грэнтема, впервые спроектированный Салвином в якобетанском стиле в 1831 году и возводившийся под руководством Берна с 1838 года, показывает, насколько мало Живописного действительно повлияло на Пугина даже в начале его карьеры. Однако нео-тюдоровская Лонсдейл-сквер в Лондоне, построенная Р. К. Карпентером (1812-55) в 1838 году, все еще менее живописна, чем Скарисбрикская, из-за своей чрезвычайной регулярности. Этот пример показывает, насколько другие молодые архитекторы — а Карпентер был именно современником Пугина — отставали от него в понимании и использовании даже позднеготических форм; и все же всего за несколько лет Карпентер стал самым "правильным" из архитекторов англиканской церкви, следуя примеру Пугина.

В 1839 и 1840 годах Пугин спроектировал две скромные церкви, которые стали излюбленными парадигмами англо-американского церковного строительства для целого поколения и более. Церковь Святого Освальда, Олд-Суон, Ливерпуль, построена в 1840-2 годах в соответствии с планом английской приходской церкви четырнадцатого века с центральной западной башней с протяженным шпилем, проходами, глубоким алтарем и южным крыльцом, причем каждый элемент довольно четко выражен во внешней композиции. Внутренне здание получилось низким и темным, поскольку Пугин не предусмотрел дополнительных помещений, перекрыл неф большим количеством открытой древесины и наполнил ажурные окна цветными стеклами. Более оригинальным является собор Святого Уилфреда в Халме, Манчестер, построенный в 1839-42 годах, в том смысле, что башня — увы, так и не достроенная — располагалась в северо-западном углу. Детали "Сент-Освальда" довольно проработаны, включая довольно богатое восточное окно. Собор Святого Уилфреда проще, со стрельчатыми окнами, чтобы избежать затрат на ажурные украшения четырнадцатого века.

Более крупным, законченным и более дорого украшенным образцом Старой модели Swan был Сент-Джайлс, Чидл, 1841-186 гг. постройки (Фото [52А](#)). Здесь есть довольно великолепная, хотя и не очень оригинальная башня со шпилем и внутренние стены с цветным рисунком. Здесь лорд Шрусбери, самый важный покровитель Пугина, выделил достаточно средств, чтобы обставить церковь так, как задумал архитектор. К сожалению, крупнейшие церкви Пугина так и не получили резьбы, витражей и расписного убранства, которые он планировал для них. В соборе Святого Варнавы в Ноттингеме, ныне Тамошнем католическом соборе, построенном в 1842-4 годах, он добился довольно изящного внешнего нагромождения связанных масс в задней части, увенчанного центральной башней. Однако из-за отсутствия каких-либо украшений он мрачен снаружи и бесплоден внутри, несмотря на весь пространственный интерес очень сложного ист-энда.

Пугин, всегда самый суровый критик самого себя, был почти доволен церковью, которую он построил для себя по соседству со своим домом Грейндж в Рамсгейте.^[126] Дом датируется 1841-3 годами, церковь - 1846-51 годами. Внешне построенное из кентийского выщербленного кремня, а внутри - из канского камня с очень тяжелой крышей из темного дуба, это здание соответствует самым высоким стандартам возрожденного средневекового

строительства. Но она гораздо менее оригинальна и интересна по внешней массе и внутреннему пространственному развитию, чем такая большая голая церковь, как собор Святого Варнавы. К дому мы вернемся позже (см. Главу [15](#)).

Производство Пугина в основном сосредоточено в 1837-44 годах, между двумя периодами его работы Барри в палатах парламента. К 1844 году другие архитекторы, англикане, а не римско-католики, приняли его принципы и соперничали с ним в успехе. Г. Г. Скотт, например, никогда не был по-настоящему великим архитектором, но известным самопиарщиком, после скромного начала спроектировал Мемориал мучеников в Оксфорде в 1841 году в виде креста Элеоноры четырнадцатого века и выполнил этот выдающийся заказ, построив большую пригородную лондонскую церковь Святого Джайлса в Камберуэлле в 1842-4 годах. В то время он все еще был партнером Моффатта. Затем, в 1844 году, он обозначил международный авторитет английского готического возрождения, единолично выиграв конкурс на строительство Никольской кирхи в Гамбурге, который он довел до завершения в 1845-63 годах.

Хотя корпус этой церкви был практически полностью разрушен бомбами, башня и шпиль все еще возвышаются над горизонтом Гамбурга (фото [52В](#)). Интересно сравнить этот грандиозный живописный акцент с башней и шпилем Петрикирхе, почти столь же выдающимися, построенными в 1843-9 годах де Шатонефом и Ферсенфельдом (Фото [57А](#)). Несмотря на то, что Петрикирхе построена из любопытного отголоска характерного для Лондона стандартного кирпича неприятно желтоватого цвета, в то время как она сложена из красивого темно-красного кирпича, такого же, как Alte Post де Шатонефа, ее силуэт настолько обогащен искусной каменной кладкой четырнадцатого века — частично английского, частично немецкого происхождения, — что по богатству эффекта она почти соперничает с памятником Вальтера Скотта Кемпа в Эдинбурге. Тем не менее масштаб грандиозен, детали хорошо взаимосвязаны, и во всех отношениях он отражает более продвинутый вкус, характерный почти для середины века, в отличие от простоты и геометрической ясности квадратной кирпичной башни де Шатонефа с ее простыми треугольными фронтонами и очень высоким и изящным шпилем, облицованным металлом.

С 1845 по 1855 год, когда Генри Клаттон (1819-93) и Уильям Берджес (1827-81) выиграли конкурс на строительство Лилльского собора во Франции, а Дж. Э. Стрит (1824-81) получила вторую премию, превосходство английских архитекторов в области правдоподобной возрожденной готики было общепризнано за рубежом. Хотя немногие из бесчисленных церквей, построенных Скоттом и его соперниками на родине в сороковые годы, действительно запоминаются, к середине того десятилетия характеристики английских церковных сооружений были полностью пересмотрены, во многом благодаря пропаганде Кембриджского общества Кэмдена. Нет более типичного изделия девятнадцатого века, чем викторианская готическая церковь этого периода, построенная по кэмденовским канонам; однако настоящее достижение самого оригинального архитектора, проектировавшего подобные церкви, Баттерфилда, относится к следующему, или высоковикторианскому, этапу (см. Главу [10](#)). Мор Пугиниан Карпентер, другой любимый архитектор Общества, умерший в 1855 году, вряд ли является столь же интересным дизайнером — каким бы "правильным" он ни был — в таких выдающихся произведениях, как собор Святого Павла на Вест-стрит в Брайтоне 1846-8 годов и собор Святой Марии Магдалины на Мюнстер-сквер в Лондоне 1849-51 годов, как в том, что он построил для колледжа Лансинг в 1851-3 годах. Там простые ряды с высокими крышами, с их прекрасными гладкими стенами из обтесанного кремня и очень плоскими и простыми облицовками из граненого камня обладают качеством точности, которого недостает большинству современных церквей. Едва ли не прекраснее колледж Святого Иоанна в Херстпирпойнте, хотя казнен в основном посмертно.

Скотт, Карпентер и Баттерфилд - все они поставляли проекты церквей в различных частях Британской империи; другие английские архитекторы эмигрировали в Доминионы и в Соединенные Штаты, неся с собой доктрину возрождения готики, точно так же, как французские архитекторы полвека назад распространили доктрину совершенно иного рода по всему западному миру. Более того, как символ важного положения Великобритании в мире, английские церкви теперь выросли во многих континентальных городах, от немецких курортов и городков французской Ривьеры до отдаленных столиц, таких как Афины и Стамбул. Удивительно чуждые в своем заграничном контексте, они выражают энергию и уверенность, хотя и редко реальные творческие возможности викторианской готики.

Официальная церковь в Англии была великим покровителем возрожденной готики, хотя другие конфессии не сильно отставали. Но использование готики ни в коем случае не ограничивалось церквями или загородными домами, как это было в основном в конце восемнадцатого века. Никакие другие общественные здания в готическом стиле не могли соперничать с зданиями парламента; но в 1843-185 годах Филип Хардвик, проектировщик самого греческого из железнодорожных вокзалов, вместе со своим сыном (П.К., 1822-1892) построил Холл и библиотеку Линкольнс Инн в Лондоне из красного кирпича в стиле тюдор с облицовкой из черного кирпича и кремового камня. Это предвосхищало внешнюю полихромия, которая станет символом следующего периода возрожденной готики в Англии. Более ранний, более суровый образец стиля Тюдор, выполненный в камне, служил Моффатту, бывшему партнеру Скотта, для особняка на Парк-лейн, 19. Но этот дом был совершенно исключительным; в сороковые годы лондонские архитекторы и строители вообще избегали готики любого рода, за исключением церквей. Однако в целом средневековое, если не готическое, вдохновение в конечном итоге сыграло важную роль в формировании продвинутого коммерческого стиля конца пятидесятих-шестидесятих (см. Главу [15](#)).

Успех, который викторианская готика, инициированная романистом и поддержанная католицизирующим крылом Англиканской церкви, имела у неангликанцев в Англии и во всем англоязычном мире, удивителен. Ритуалистического планирования, которое для Пугина и его камденских последователей было почти сутью Возрождения, естественно, избегали; но готические работы лучших архитекторов-нонконформистов, такие как Независимая церковь 1852 года в Глазго Дж. Т. Эммета, ни в коем случае не недостойны сравнения с работой Скотта, если не более пуристической работой Карпентера. Сэмюэл Хемминг из Бристоля даже использовал несколько штрихов готических деталей в сборных чугунных церквях, которые он экспортировал по всему миру из Бристоля в начале пятидесятих.

Зрелое возрождение готики, как уже было сказано, скорее анти-живописно, чем живописно, по крайней мере, в области теории; как лаконично выразил автор *The Ecclesiologist*: 'Истинная живописность проистекает из предельной полезности'. И все же можно было ожидать, что возрожденная готика широко понравится архитекторам и публике, которая уже давно полностью приняла живописную точку зрения. Вся его неправильность и разнообразие силуэта, его пластически сложная организация и колористическое оформление, фактурное использование различных традиционных и даже почти деревенских материалов глубоко противоречат ясным и холодным идеалам романтического классицизма, но полностью соответствуют Живописности.

Значение английского возрождения готики тридцатых и сороковых годов многообразно, и никакие два критика не согласятся в его оценке. Безусловно, функциональные доктрины Возрождения и их возрожденная приверженность честному выражению реального строительства остаются очень важными, даже несмотря на то, что многое из этого идет

параллельно — если, конечно, не вытекает из — более рационалистических аспектов романтической классической теории. Таким образом, Возрождение внесло позитивный исторический вклад, хотя, возможно, и не такой новый и оригинальный, как это иногда поддерживалось в последние годы.

Отрицательно то, что английское готическое возрождение явно было очень эффективным средством устранения не только жесткости и условностей романтического классицизма, но и более старых и глубоких классических традиций, которые были возрождены Эпохой Возрождения и поддерживались в течение нескольких столетий. Отсутствие столь же эффективного платежного средства на Континенте помогает объяснить, почему революционные события следующего периода, особенно во внутренней и коммерческой сферах, были в значительной степени англо-американскими.

Даже в двадцатом веке можно было бы сказать, что часть глубокого различия между Райтом и Перре заключалась в том факте, что у одного традиция английского готического возрождения была в крови — в основном благодаря чтению Рескина, — в то время как у другого ее не было (см. Главы [18](#) и [19](#)). Еще позже калифорнийская "Школа региона залива" 1930-1940-х годов подразумевает неоготику, как бы мало ее лидеры ни осознавали этот факт; у бразильской "Школы Кариока" такого прошлого явно нет (см. Главу [25](#)). Поэтому более важно увидеть, как идеалы Живописности и одновременно анти-живописные доктрины Возрождения готики были приняты в Соединенных Штатах, чем уделить сопоставимое внимание Европе, где ни Живописность, ни Возрождение готики не были особенно продуктивны для создания выдающихся зданий. Если уж на то пошло, большинство американских зданий, подпадающих под эти рубрики, являются всего лишь слабыми пародиями на английские оригиналы. Американские архитекторы греческого Возрождения не были недостойными соперниками европейцев своего времени; сторонники Живописности и последователи Пугина — иногда одни и те же люди — не производили ничего ценного. Но если рассматривать его в контексте более позднего развития американского дома, вклад Живописного периода, длившегося в Америке вплоть до Гражданской войны и даже после нее, имеет реальное значение (см. Главу [15](#)).

В Америке было не так уж много значимой готики восемнадцатого - или самого начала девятнадцатого века. Седжли Латроуба 1798 года, Массонский зал Стрикленда в Филадельфии 1809-11 годов и современная церковь Булфинча на Федерал-стрит в Бостоне не представляли особого интереса, и все они сейчас разрушены. Другие ранние проявления Живописности были еще более редкими, и только в тридцатые годы началось согласованное готическое движение. Восточная тюрьма Хэвилленда 1821-9 годов постройки была очень скромной; собор Святого Стефана Стрикленда в Филадельфии, довольно мрачное двухбашенное строение из красного кирпича 1822-3 годов постройки, более или менее перпендикулярное, представляет собой лишь незначительный прогресс в правдоподобию по сравнению с его Массонским залом.

Лучшие работы следующего десятилетия - группа церквей в Бостоне и его окрестностях, построенных из гранита. Церковь Уилларда на Боудойн-стрит в Бостоне 1830 года постройки и собор Святого Петра 1833 года постройки, а также Первая унитарная или Северная церковь 1836-7 годов постройки в Салеме, Массачусетс, являются лучшими сохранившимися примерами (Фото [55A](#)). Материал не допускал детализации, но при использовании каменной облицовки придавал ей почти допотопную прочность. Орнамент, как правило, выполнен из дерева и значительно упрощен; наиболее характерными декоративными элементами являются очень простые зубцы и редкие отверстия в виде четырехлистника. Таким образом, в целом эти памятники ближе к романтическому классицизму, чем к живописности, и имеют мало общего с английскими произведениями

своего времени или даже предшествующего периода. Однако деревянная готика этого периода в целом имеет довольно кружевной позднегрузинский характер.^[127]

В середине тридцатых годов появилось несколько довольно сложных готических каменных домов, таких как Блайтвуд Эй Джей Дэвиса 1834 года постройки в Аннандейле, штат Нью-Йорк, и Оклендс, построенный Ричардом Апджоном (1802-78) в следующем году в Гардинере, штат Мэн. Оба архитектора были способны одновременно проектировать греческие здания значительно более высокого качества — например, Капитолий штата Индиана Дэвиса 1831-5 годов в Индианаполисе и дом Сэмюэля Фаррера Апджона 1836 года постройки в Бангоре, штат Мэн, — но оба уже были лидерами растущего восстания против греков.

Троицкая церковь Апджона в Нью-Йорке, построенная в 1846 году, является американским аналогом церкви Святой Марии Пугина в Дерби и ни в чем не уступает ей, несмотря на оштукатуренные своды (фото [53А](#)). К чести Тринити, Апджон, родившийся в Англии, но не получивший английского образования, стал признанным лидером американских еkkлeзиологов. В Кингскоте, Ньюпорт, Р.И., который он построил в 1841 году, Апджон также соперничал с Дэвисом как дизайнер живописных готических домов. Но он был почти в равной степени пристрастен к итальянским формам, даже в области церковного строительства, поскольку там из-за его жестких еkkлeзиологических принципов он не желал использовать готический язык, за исключением епископального. Его неготические работы варьируются от расплывчатого вида *Рундбогенштилля*, как показано в его Конгрегационалистской церкви паломников в Бруклине 1844-6 годов, когда-то снабженной весьма оригинальным шпилем зубчатых очертаний, и более германской часовни колледжа Боудоин в Брансуике, штат Мэн, 1844-55 годов, до итальянских вилл, таких как построенная в Ньюпорте, Р.И., для Эдварда Кинга в 1845-7 годах (ныне Бесплатная библиотека), и даже до общественных зданий в стиле итальянских вилл, таких как его ратуша в Утике, штат Мэн. Нью-Йорк, 1852-3 (Номер [53В](#)). Его базилика Святого Павла в Балтиморе, штат Мэриленд, 1852-1856 годов постройки - ее стиль довольно удивителен, поскольку приход был епископальным — более успешна, чем большинство его более поздних готических церквей. Его Кукурузный биржевой банк 1854 года постройки в Нью-Йорке, округло-арочный, если не совсем *Рундбогенштилль*, был одним из наиболее выдающихся ранних подходов к использованию аркадного типа в коммерческих зданиях (см. Главу [14](#)). Очень похожим по характеру и сопоставимому качеству был дом его превосходительства Пьерпонта в Бруклине, построенный в 1857 году.

Но репутация Апджона, правильная или нет, основана на его готических церквях. Внешне они обычно довольно близки к современным камденским моделям; внутри они часто отличаются очень оригинальными — и в то же время очень неуклюжими — деревянными аркадами, поднимающимися к открытым деревянным крышам над ними. Церковь Святой Марии в Берлингтоне, штат Нью-Джерси, 1846-54 годов постройки, пожалуй, самая привлекательная и выглядящая по-английски из его деревенских церквей, скромная крестообразная планировка, завершающаяся очень простым, но изящным шпилем над перекрестком. Не менее значимыми, кроме того, являются еще более скромные деревянные церкви Апджона^[128] о вертикальных конструкциях из досок и рейки, таких как собор Святого Павла в Брансуике, штат Мэн, 1845 года. Они, как и его ажурные деревянные аркады, иллюстрируют реальный интерес к выражению палочного характера американского плотницкого дела. Этот интерес интеллектуально схож, но визуально сильно отличается от преданности Пугина прямому выражению каменного строительства. При строительстве церквей из камня британские иммигранты, такие как Нотман и Фрэнк Уиллс (1827-?)^[129] неудивительно, что конкуренты Апджона по качеству своего мастерства.

Параллельно с карьерой Апджона идет карьера Дэвиса, но с той разницей, что он построил несколько церквей и, как бывший партнер Ithiel Town, продолжал время от времени, даже после ухода последнего на пенсию в 1835 году, создавать проекты как в греческом, так и в готическом стиле. Однако, пожалуй, наибольшего успеха он добился с итальянскими виллами, такими как Манн-хаус в Утике, штат Нью-Йорк, или Э. К. Личфилд-хаус в Проспект-парке, Бруклин, штат Нью-Йорк, обе были построены в 1854 году. В Белмиде, в округе Поухатан, штат Вирджиния, построенном в 1845 году, он привнес в южную плантацию манориальную готику, но этот стиль никогда не соперничал по популярности с греческим периферийным храмом на Юге. Дом из орехового дерева Harral house в Бриджпорте, штат Коннектикут, 1846 года постройки, был более типичным и долгое время сохранял всю свою оригинальную меблировку. Со строительством Ericstan, дома Джона Дж. Херрика в Тарритауне, штат Нью-Йорк, в 1855 году Дэвис перенес искусственный замок в долину реки Гудзон, которую так часто сравнивают с замком на Рейне и которая в эти годы стала излюбленным предметом новой американской школы пейзажистов самого живописного направления. В качестве живописного украшения Эрикстан мало чем отличался от руин, которые Томас Коул изобразил в своих самых романтических и воображаемых пейзажах.

Несмотря на обширную деятельность Дэвиса, простиравшуюся на запад, в Кентукки и Мичиган, вычурные готические дома, будь то с замками или в стиле поместий тудоров, были относительно редки в Америке сороковых и пятидесятых годов. Но довольно популярным был тип коттеджа с остроконечной крышей, передней верандой и замысловатыми ажурными досками. Это хорошо представлено сохранившимся домом Генри Деламастера в Райнбеке, штат Нью-Йорк, а также домом Уильяма Дж. Ротча 1845 года постройки в Нью-Бедфорде, штат Массачусетс, оба принадлежат самому Дэвису. Этот режим энергично поддерживал большой друг Дэвиса, садовод-пейзажист и архитектурный критик А. Дж. Даунинг (1815-52).

Даунинг был характерным сторонником живописной точки зрения, во многом опираясь на более ранних английских писателей. Проекты живописных домов, некоторые Дэвиса, некоторые Нотмана, по крайней мере один — Королевская вилла — Апджона и другие, предположительно, им самим, проиллюстрированные в двух книгах Даунинга с образцами домов^[130], с такой же вероятностью, были итальянскими виллами с высокими башнями, как и коттеджами в стиле тудор или более претенциозными готическими проектами. Наиболее значимыми из всех являются те, которые Даунинг назвал коттеджами в квадратных скобках, для которых он рекомендовал использовать доску и рейку^[131] внешняя отделка, которую Апджон позже применил для скромных деревянных церквей. Но эти дома, которые не отличаются особой живописностью — по крайней мере, с заглавной буквы "Р", — и при этом совсем не готичны, лучше рассматривать в связи с общим развитием англо-американского дизайна домов в девятнадцатом веке (см. Главу 15).

Редким по исполнению, как, впрочем, и все более экзотические живописные способы, но также значительным по своему более позднему влиянию, было швейцарское шале. Хотя шале были проиллюстрированы в английских книгах о виллах П. Ф. Робинсона (1776-1858)^[132] и других двадцатых годов, лучшим сохранившимся американским примером является довольно поздний дом Уиллоуби в Ньюпорте, Р.И., 1854 года. Поскольку это авторство Эйдлица, можно предположить, что оно заимствовано из швейцарской^[133] или немецких источников, а не из работ Робинсона или других английских разработок.

Таким образом, в Ньюпорте, который позже уже стал ведущим летним курортом Америки, ко времени начала гражданской войны в начале шестидесятых годов уже существовали коттедж в тудоровском стиле (Апджонс Кингскот), итальянская вилла с башнями (его дом Эдварда Кинга) — если уж на то пошло, а также более строгая симметричная вилла без

башни, приходской дом 1851-1852 годов постройки обученного английскому языку Калверта Вокса (1824-1855)^[134] и Швейцарское шале, не говоря уже о других более официальных домах, которые здесь, в Ньюпорте, очень рано начали проявлять влияние Второй Французской империи. Здесь также было несколько крупных отелей того периода, сейчас все разрушены. Два греческих примера были упомянуты ранее; но второй дом у океана, построенный Уорреном в 1845 году, был готическим, гигантской версией коттеджа в стиле тудоров Дэвис-Даунинг. Здесь опоры веранды в тюдоресском стиле были подняты на фантастическую высоту в наивном соревновании с портиками с колоннами предыдущих зданий Ocean House и Atlantic House.

Если бы в Америке не было замков такого масштаба и правдоподобия, как Пекфортон Сэлвина, или павильонов псевдовосточного великолепия, как у Нэша в Брайтоне, желание построить их, тем не менее, присутствовало. Эрикстан уже упоминался; находясь в Бриджпорте, штат Коннектикут, П. Т. Барнум возвел Иранистан в 1847-8 годах в сознательном подражании куполу удовольствий регента в Брайтоне по проектам, которые он приобрел в Англии. Это было сделано Эйдлицем. "Лонгвуд, близ Натчеза, штат Миссисипи" Сэмюэля Слоуна (1815-84), начатый в 1860 году, носит еще более амбициозный восточный характер, но остался незаконченным, когда в следующем году разразилась Гражданская война.^[135] Довольно любопытно, что Смитсоновский институт в Вашингтоне, расположенный в виде огромной садовой фабрики в торговом центре L'Enfant's Mall рядом с обелиском Миллс, был по настоянию его директора Роберта Дейла Оуэна,^[136] спроектирован Джеймсом Ренвиком в виде нормандского замка (1818-95). Построенный в 1848-9 годах из коричневого камня, это очень монументальное проявление Живописности и одна из наиболее удивительных особенностей столицы, в остальном в основном классической по своей архитектуре. В целом, самыми счастливыми достижениями Америки в живописном направлении были высокие итальянские виллы, начиная с Нотманс-Доун-хаус середины тридцатых годов и заканчивая Апджонс-Сити-холл в Утике начала пятидесятых и еще более поздними домами Дэвиса на Востоке и Среднем Западе (см. Главу 5).

Возрождение готики в Америке, возникшее после 1840 года благодаря Пугину и камденянам, было гораздо более чуждым движением, чем греческое возрождение. В британских доминионах и колониях, несмотря на то, что характерная продукция этого периода во многих отношениях больше похожа на продукцию Соединенных Штатов, чем на отечественную, достижения неоготики кажутся несколько менее экзотическими. Однако собор Святого Иоанна в Хобарте, Тасмания, работы Джона Ли Арчера, который был завершен в 1835 году в самом примитивном стиле комиссарской готики, намного уступает гранитным церквям того периода в районе Бостона. Начиная с "Святой Троицы" в Хобарте, завершенной Джеймсом Блэкберном в 1847 году, прогресс в простой компетентности очень очевиден. Тем не менее, как и в случае с Апджоном в Америке, нормандская церковь, которую Блэкберн построил для пресвитериан Гленорчи, и даже больше его Конгрегационалистская церковь в Ньютауне, асимметрично возвышающаяся итальянская вилла, вполне могут быть предпочтительнее его готической работы.

Конюшни Дома правительства Гринуэя 1817-19 годов постройки в Сиднее, Австралия, уже были украшены замками, но в скромной манере восемнадцатого века. Камденская церковь М. В. Льюиса 1840-9 годов постройки была основана на планах, присланных Блором, и просто выполнена из красного кирпича. В лице У. У. Уорделла (1823-99), который эмигрировал еще в 1858 году, Австралия наконец-то получила опытного архитектора-неоготика с реальными способностями. Он уже оставил свой след в Англии за десять лет до своего отъезда с Богоматерью Побед, Клэпхем, в Лондоне; но даже эта его очень приличная ранняя церковь не нуждалась в особом упоминании в английском разделе этой главы. Его австралийская работа слишком поздняя, чтобы рассматривать ее здесь (см. Главу 11).

Через Атлантику связь, несомненно, осуществлялась быстрее, чем с Антиподами, и культурный климат Канады, несомненно, был более похож на климат родины. Однако первое важное произведение в стиле неоготики в Канаде было построено для французской, а не британской общины. Нотр-Дам, католический собор Монреаля, первоначально был спроектирован и возведен ирландским архитектором Джеймсом О'Доннеллом (1774-1830) в 1824-9 годах, к некоторому неудовольствию большинства франко-канадцев, которые считали готику О'Доннелла англиканской, хотя на самом деле она была просто георгианской. Позже его оснастили западными башнями, а в семидесятых годах отремонтировали с оперной роскошью. Нелегко представить, каким был Нотр-Дам, когда О'Доннелл достраивал его. Конечно, она была больше, но не более продвинутой, чем церкви Новой Англии несколькими годами позже.

В 1845 году Уиллс прибыл в Канаду из Англии и основал англиканский собор во Фредериктоне, штат Нью-Брансуик, как крестообразную приходскую церковь средних размеров с центральной башней, в целом довольно заурядную в камденском стиле, несмотря на ее претензии. Очень похожий, но значительно больше и богаче, Монреальский собор, строительство которого он начал десять лет спустя, в 1856 году. Его американские церкви, хотя и меньше по размеру и менее вычурны, имеют несколько больший характер. Канадцы, должно быть, почти сразу почувствовали неадекватность Уиллса, поскольку и Баттерфилда, и Дж. Дж. Скотта попросили прислать проекты церквей в сороковых годах. Первый представил в 1848 году схему более продуманного строительства ист-энда для Фредериктонского собора Уиллса, строительство которого было начато всего три года назад. Собор Скотта в Сент-Джонсе, Ньюфаундленд, построенный в 1846 году, заслуживает относительно важного места в списке его церквей, в отличие от работ Баттерфилда в Нью-Брансуике. Но это большое сооружение было завершено только около сорока лет спустя его сыном (G. G. II, 1839-97). Даже камень, используемый здесь, был привезен из Шотландии.

Как и в Соединенных Штатах, в Канаде много более или менее готической домашней работы, в основном относительно поздней. Ранним и довольно претенциозным светским сооружением было так называемое Старое здание Тринити-колледжа в Торонто, возведенное в 1851 году Кивасом Талли (1820-1905). Это был отнюдь не некомпетентный образец университетской готики, но он больше походил на работы Уилкинса или Рикмана двадцатых годов в Кембридже, чем на передовые здания Камдена того периода. Канадская неоготика достигла определенной автохтонности только в следующий период (см. Главу [10](#)).

Если ранние иллюстрации живописной точки зрения и зрелого Возрождения готики в целом представляют незначительный интерес для англоязычного мира за пределами Великобритании, то весь этот мир от Калифорнии до Тасмании впитывал пропаганду английских сторонников живописи и Возрождения готики. Это возымело свое действие в последующий период, когда высокая викторианская готика Англии использовалась для более значительных целей, чем неоготика раннего викторианского периода. К тому времени, когда великий английский критик Джон Рескин (1819-1900) встал на сторону возрождения готики, у него почти с момента первой публикации его *Семи архитектурных светильников* в 1849 году за океаном было больше читателей, чем дома.^[137]

Ни Живописность, ни возрождение готики не имеют такого значения на Европейском континенте, как в англоязычных странах. Живописная точка зрения была перенесена за границу великим британским художественным изобретением восемнадцатого века, английским садом — *jardin anglais, englischer Garten, giardino inglese, jardin inglès* т.д., чтобы собрать различные устоявшиеся и показательные иностранные термины для обозначения более или менее натуралистического стиля, пришедшего на смену архитектурно

упорядоченным французским садам типа Ленотр. К 1800 году Живописность была так же хорошо знакома в теории, как и международные принципы романтического классицизма. Но для всех садовых фабрик, которые были построены в Европе в английском вкусе, точка зрения, как правило, оставалась чуждой. Более того, начиная с продолжения строительства Орлеанского собора^[138] в готическом стиле, заказанного еще в 1707 году Людовиком XIV, хотя окончательно законченного только в 1829 году, до нарисованных Шинкелем готических видений начала девятнадцатого века, нет недостатка в свидетельствах континентального интереса к готическим формам. Во Франции также существовал очень значительный теоретический интерес к готическим методам строительства, с которым вряд ли можно было сравниться в Англии XVIII века (см. Введение). Но в первые десятилетия девятнадцатого века не последовало такой эффективной кристаллизации прежнего дилетантского интереса к готике, как в Англии, не было популярного увлечения строительством фальшивых замков, не было наводнения дешевых комиссарских церквей.

Тем не менее, во Франции, как и в Англии, в конце тридцатых годов началась новая и более серьезная фаза возрождения готики, стимулируемая идеалами католического возрождения ряда писателей от Шатобриана до Монталамбера. Ни один крупный готический общественный памятник, подобный зданию парламента в Лондоне, не был построен в те годы в Париже — и, если уж на то пошло, ни когда—либо позже, - но несколько церквей, спроектированных примерно в 1840 году, по крайней мере, должны были быть такими же образцовыми, как церковь Пугина; они также были значительно более амбициозными по своим размерам и отделке, чем большинство тех, которые его католические клиенты и англиканские церкви Camdenians спонсировали в Англии на тот момент.

Любопытный пример изменения вкуса - Шпель-Сен-Луи в Дре.^[139] Первоначальная часовня была построена в 1816-22 годах архитектором по имени Крамейль (или Cramailleur) как классическая ротонда для использования в качестве мавзолея семьи Орлеанских. В 1839 году Луи Филипп приказал П.-Б. Лефранку (1795-1856) реконструировать и расширить его в готическом стиле, желая таким образом связать династию орлеанистов со средневековой славой французской королевской семьи в уже модной манере^[140] интеллектуалам слева и справа, если не многим архитекторам. Новый экстерьер, завершенный в 1848 году, как раз когда закончилось правление Орлеана, выдержан в очень кружевном и неправдоподобном готическом стиле, не лишенном определенного шарма рококо восемнадцатого века, но совершенно негармоничном с классическим интерьером. Как и в другом королевском мавзолее тех лет, Шпель-Сен-Фердинанд на авеню Першинг в Нейи, построенном в 1843 году в память об орлеанском принце, погибшем в результате несчастного случая недалеко от его места, в Шпель-Сен-Луи есть витражи, спроектированные в 1844 году не меньшим художником, чем Энгр. Они еще менее уместны в сочетании с готикой Лефрана, чем с романской манерой, которую престарелый Фонтен, знавший, как и Талейран, как сохранить свое положение при нескольких сменявших друг друга режимах, использовал для капеллы Нейи. Более того, по качеству они вряд ли превосходят стекло, импортируемое из Германии или производимое на месте, которое использовалось в начале сороковых годов в Англии для изготовления неоготических церквей.

Более важным готическим проектом того времени, чем часовня Сен-Луи, был проект для большой новой парижской церкви Святой Клотильды, подготовленный в 1840 году Ф.-К. Гау (1790-1853), уроженцем Германии, но учеником Лебаса. Сомнения относительно широкого использования железа, предложенные Гау, задержали начало строительства Сент-Клотильды до 1846 года, так что сначала было построено несколько важных провинциальных зданий в стиле неоготики. Их можно сравнить, но только в невыгодную сторону, с церквями Пугина, построенными примерно в 1840 году, с точки зрения их

правдоподобия, присущих им архитектурных качеств и элегантности деталей. Однако некоторые из них крупнее и амбициознее — это католические церкви в католической стране, — чем даже его различные соборы.

В любом случае характер настоящей готической архитектуры во Франции, как и в большинстве других европейских стран, делал маловероятной программу возрождения, основанную главным образом на приходских церквях в стиле Пугина. В континентальном Средневековье в наибольшей степени были построены соборы, и именно для новых церквей размером, близким к собору, вероятно, было предложено повторное использование готики. Собор Парижской Богоматери Бон-Секур, построенный Ж.-Э. Бартеlemi (1799-1868) в 1840-7 годах на высотах Святой Екатерины над Руаном, открывает серьезный этап Возрождения Франции. У него превосходное расположение, и его лучше всего оценить со значительного расстояния, но силуэт не радует, а исполнение довольно жесткое и холодное. Церковь Святого Николая в Нанте была начата в 1839 году непосредственно перед руанской церковью Л.-А. Пиелем (1808-41), запутавшимся романтическим персонажем, умершим монахом, и заменена в 1843 году Ж.-Б.-А. Лассусом (1807-57), учеником Лебаса и Анри Лабруста. Очень трудно принять эту церковь как хотя бы частично произведение Лассуса, эрудированного археолога, который выпустил в 1842 году первый том крупной монографии о Шартрском соборе и который предпринял в 1845 году вместе с более известным Э.-Э. Виолле-ле-Дюком (1814-79) реставрацию Собора Парижской Богоматери после того, как разделил с Дубаном ответственность за восстановление Сент-Шапель. Гораздо более правдоподобным — по крайней мере, в том смысле, что он довольно удачно сливается с первоначальным нефом четырнадцатого века, к которому он пристроен, - является фасад Сент—Уэн в Руане, построенный в 1845-51 годах Х.К. М. Грегуаром (1791-1854), учеником Персье.

Строительство церкви Святой Клотильды было окончательно начато в 1846 году, как уже отмечалось, и завершено после смерти Гау Баллу в 1857 году (Фото [55В](#)). В этой амбициозной городской церкви кафедрального масштаба почти так же, как и в только что упомянутых, полностью отсутствуют индивидуальные качества дизайна и целостность возрожденного средневекового мастерства, которые придают характер, если не всегда выделяют, церквям Пугина, Карпентера и других ведущих английских готических возрожденцев сороковых годов. Нет в нем и величия пропорций Николайкирхе Скотта в Гамбурге, с которой он более сопоставим по размерам и претенциозности (Фото [52В](#)). Стиль - районный, или французский четырнадцатого века, а материал - хороший камень, но смертельно механический и совершенно бесхарактерный в деталях. Детали кажутся почему-то слишком большими для целого. Западные башни Баллу, например, чрезмерно высоки для столь приземистой планировки, а окруженный часовней чевет слишком сложен даже для городской приходской церкви.

Две более поздние церкви Лассуса, Сен-Николас в Мулене, построенные в сотрудничестве с Л.-Д.-Г. Эсмонно (1807-80) в 1849 году, и Сен-Пьер в Дижоне 1853 года вряд ли могут соперничать с Сент-Клотильдой по размерам, проработке или даже правдоподобности. Виолле-ле-Дюк был скорее архитектором-исполнителем, чем Лассус, хотя в этом и следующем десятилетии большая часть его огромной энергии и весьма значительных археологических знаний была направлена на реставрацию средневековых памятников. Спроектированный им Дом капитула в Соборе Парижской Богоматери - совершенно новое сооружение 1847 года, достойное сравнения с лучшей работой Скотта тех лет. Многоквартирный дом (Номер [56](#)), который он построил на Берлинской улице 28 (ныне Льеж) в Париже в 1846-8 годах - его первое выполненное здание — лучше всего сравнить с самой передовой английской светской готикой того времени, скажем, Пекфортоном Сальвена или колледжем Святого Августина Баттерфилда в Кентербери. Фасад настолько

прост и прямолинейен по композиции, что он вписывается в более традиционные фасады без какой-либо неловкости, а в довольно простой детализации присутствует тот 'реализм', которым к тому времени восхищались в самых передовых английских кругах.

Упоминался романский дизайн часовни Сен-Фердинанда Фонтена 1843 года. Использование таких форм во Франции в сороковые годы было еще более исключительным, чем в Англии. В 1852 году Дидрон подсчитал — вероятно, с некоторым преувеличением, — что во Франции было построено или строится более двухсот неоготических церквей, что статистически, если не каким-либо другим способом, сопоставимо с производством церквей в Англии в этот период. Ни один из них, однако, не производит такого впечатления на более поздний взгляд, как собор Святого Павла в Ниме, который с заметным успехом следует альтернативному романскому стилю капеллы Фонтена. К.-А. Квестель (1807-88), ученик Блуэ и Дюбана, архитектор этой церкви, очевидно, изучал романский стиль с тщательностью и энтузиазмом, которые его поколение обычно расточало на готику, и результат настолько велик по сравнению с работами Фонтена, что сходство чисто номинальное. Так могли бы строить камденцы, если бы считали романский стиль Франции двенадцатого века столь же достойным добросовестного подражания, как готику четырнадцатого века в Англии. Сен-Поль представляет собой большое крестообразное сооружение, покрытое ребристыми сводами в протоготическом стиле и увенчанное большим центральным фонарем. Дизайн этой детали правдоподобен, он не слишком скуден и не слишком вычурен, хотя в его исполнении отсутствует какое-либо реальное ощущение средневекового мастерства обработки камня. Церковь Квестеля, однако, является таким же исключением, как и часовня Фонтена. В сороковые годы во Франции не происходило возрождения романского стиля в той степени, в какой это произошло в Германии, и несколько других высококачественных романских церквей относятся к следующему периоду (см. Главу [8](#)).

Незначительные свидетельства интереса Франции — и растущего интереса — к Живописному миру нетрудно найти в эти десятилетия, но это все, что есть. Никакие живописные способы, сравнимые с таковыми в англосаксонском мире, не стали широко популярными. В первом десятилетии века братья Какко построили в Клиссоне [\[141\]](#) в Вандее целую деревню, основанную на их воспоминаниях о римской Кампанье, более значительное эссе в духе итальянской виллы, чем что-либо, выполненное в Англии. Но асимметрично возвышающаяся итальянская вилла [\[142\]](#) не прижилась во Франции так, как это произошло в Англии, Германии и Соединенных Штатах. *Recueil* Сехо 1821 года, второе издание которого вышло в 1847 году, является одним из самых ранних и богатых источников вдохновения, почерпнутого в деревенском итальянском строительстве; но здания, иллюстрированные Сехо, какими бы живописными они ни были в других отношениях, все симметричны и вполне соответствуют традициям Дюрана. Ж.-Ж. Леке (1758-ок. 1824) [\[143\]](#) поколением ранее он создавал более смелые проекты. Они часто асимметричны, как правило, довольно дико эклектичны и очень энергично пластичны; но такие вещи редко, если вообще когда-либо, исполнялись во Франции, за исключением садовых тканей. В последние годы жизни Леке вообще не добился успеха.

Более того, стиль деревенского коттеджа, похоже, не пустил настоящих корней во Франции, хотя художник Юбер Робер и архитектор Ричард Мике (1728-94) при проектировании тканей для дома Марии-Антуанетты в Пти-Трианоне в 1783-6 годах придерживались местных, а не английских сельских моделей. Во времена Реставрации и Июльской монархии вдохновение черпалось в основном из английских домашних книг. Замок Висконти де Люсси, Сан-эм-Эм, 1844 года постройки, хотя и представляет собой довольно крупное строение, на самом деле выполнен в стиле английского коттеджа с асимметричной планировкой и нерегулярно оформленным экстерьером. Это почти

уникально и, в любом случае, совершенно ничем не примечательно. Более мощный поток деревенского влияния проник во Францию через Эльзас и непосредственно из Швейцарии. Шале с Лоджами 1837 года постройки Бонно близ Версаля, как следует из его названия, было швейцарским шале, но ему совершенно не хватало целостности структурного выражения и оригинальности пластической организации дома Уиллоуби Эйдлица в Ньюпорте, штат Вирджиния, который, конечно, появился значительно позже. Случайные имитации *стиля Франсуа I*, такие как уже упомянутый загородный дом Каниссье в Дравейле, Южная Каролина, имеют некоторую неправильность как очертаний, так и плана; но в целом *Франсуа I* Июльской монархии, как и многое в якобетанской эпохе ранневикторианской Англии, живописен только в деталях, а не в общей концепции.

В 1840 году старший Бридан, который в последующие годы также строил шале вокруг озера в Энгвиене, месте водопоя на окраине Парижа, построил готический 'Замок' на равнине Пасси, в то время довольно открытом пригороде. Это было заметно асимметрично и неизменно средневеково в деталях. Современная известность этой увеличенной садовой фабрики — ибо таковой она действительно была — указывает на ее уникальное положение в современном производстве, столь же уникальное, как готический дом Моффатта на Парк-Лейн в Лондоне. Л.-М. Больц, архитектор эльзасского, если не немецкого происхождения, но ученик Анри Лабруста, добился некоторого успеха в менее феодальном стиле, фахверковом и асимметричном, в сороковых годах — типичным был дом 1842 года постройки в Шампо, Сан-эм-Эм.

Этот скромный приток во Францию живописных образцов из современной Германии, а также из современной Англии может навести на мысль, что Живописность, если не готическое возрождение, была более значительной в Центральной Европе. Однако в Германии и Австрии, как и в Скандинавии, живописные и медиевизирующие тенденции в основном слились с романтическим классицизмом в *Рундбогештиле*, а не стояли особняком, таким образом, не являясь ни оппозицией, которая в конечном итоге восторжествует на английский манер, ни простым жестом ненормального протеста, как во Франции.

Интерес Шинкеля к готике уже упоминался, но ни один из его наиболее амбициозных готических проектов так и не вышел за рамки чертежной доски (см. Главу 2). Во всяком случае, таковых меньше, относящихся к его более поздним годам, чем к более ранним. Более того, готика ранних проектов, естественно, принадлежит современному высокому романтическому миру аббатства Фонтхилл Уайатта и альтернативному проекту Латроба для Балтиморского собора, а не этической и археологической среде Пугина и камденианцев. Большинство достоинств — отнюдь не незначительных — его берлинской церкви "Вердер" двадцатых годов — это не готические достоинства — во всяком случае, не так, как их понимали англичане последующих десятилетий, — это скорее романтические классические достоинства. Главный интерес его более раннего мемориала в Кройцберге заключается в его чугунном материале, который является анафемой Пугину как 'модернистское' новшество. Бабельсбергский замок, основанный в основном на современных замках, которые он видел во время своего визита в Англию в 1826 году, не претендует на археологическую достоверность в отличие от замка Алтон Пугина примерно 1840 года постройки или еще более позднего Пекфорта Сальвина.

Несколько замковых особняков, построенных в более местном стиле, таких как Хоэншвангау в Верхней Баварии, реконструированный Й. Д. Ольмюллером (1791-1839) в 1832-187 годах, по духу ближе к идеалам Пугина и Сальвина. Хоэншвангау, как и некоторые замки, построенные в этот период на Рейне, использует живописные возможности прекрасного места и ностальгический подтекст района с романтическим средневековым

прошлым. Замок Берг в Баварии, который своим нынешним очень домашним готическим характером обязан работам, выполненным там Эдуардом Риделем (1813-85) в 1849-51 годах, едва ли заслуживает упоминания в этой связи больше, чем более или менее средневековые загородные дома Шинкеля, настолько четким и регулярным является их дизайн. Достаточно любопытно, что обширный замок в Шверине, построенный Г. А. Деммлером (1804-86) в 1844 году, является более сложным и обширным образцом *Франсуа I*, чем все, что было произведено в этот период во Франции (Фото [57в](#)). Он также необычайно живописен, с бесчисленными башнями и фронтонами, расположенными по бокам двора неправильной многоугольной формы. Штюлер довел это необычное сооружение до завершения после того, как Деммлер покинул Шверин в 1851 году. Не очень живописными, но представляющими другой вид средневековья, были два дома в венецианской готике на Эльбберге в Дрездене, построенные со значительной археологической достоверностью архитектором по имени Эрхардт в середине сороковых годов. Они дают любопытное представление о Рескине и высокой викторианской готике Англии (см. Главу [10](#)). Готический фонтан Земпера от холеры 1843 года постройки в Дрездене уже упоминался.

Как и во Франции, в то время много энергии было потрачено на реставрацию и достройку крупных средневековых церквей в Германии. Наиболее заметной в этой связи была работа над Кельнским собором, начатая в 1824 году Ф. А. Алертом (1788-1833), продолженная Э. Ф. Цвирнером (1802-61) и окончательно завершенная Рихардом Фойгтелем (1829-1902) в 1880 году. Ассистентом Цвирнера, который ранее работал под руководством Шинкеля в Кольбергской ратуше, был (среди прочих) Фридрих фон Шмидт (1825-91), после 1860 года самый важный готический возрожденец в Австрии (см. Главы [8](#) и [11](#)). Эта деятельность в области "продуктивной археологии" в Германии привела к появлению новых зданий, представляющих большой интерес, не больше, чем во Франции, по крайней мере, до тех пор, пока Шмидт не начал работать в Вене.

Церковь Марияхильфкирхе Ольмюллера за пределами Мюнхена, строительство которой началось в 1831 году и было завершено после его смерти Зибландом, является следующим значительным образцом церковной готики в Германии после берлинской церкви Шинкеля, но, безусловно, гораздо менее привлекательной, чем его горный замок. Форма зала-церкви, хотя и была подлинно немецкой, создавала неуклюжую пропорцию, в передней части которой короткую башню, заканчивающуюся ажурным шпилем, казалось, «несла крыша». Эта церковь столь же «прогрессивна» в смысле археологической достоверности, как и построенная десятилетием позднее церковь Бартелеми Нотр-Дам-де-Бон-Секур (), но это, пожалуй, все, что о ней можно сказать. Она, безусловно, не выдерживает сравнения с английскими церквями Рикмана или Сэвиджа 1920-х годов.

Уже упоминалась церковь Петри в Гамбурге, построенная де Шатонефом в 1843 году, или, по крайней мере, ее башня (иллюстрация [57A](#)). Она превосходит по дизайну и в некоторых отношениях также по качеству строительства большинство церквей Пугина того времени. Например, она имеет ребристые своды, выполненные довольно просто, но очень грамотно. Однако интерьеру не хватает поразительно простых пропорций и теплого цвета красного кирпича экстерьера; прежде всего, сложная пространственная композиция трансептных элементов не отличается ясностью, хотя план, вероятно, был заимствован у средневековой церкви Петри, которая сгорела. Готические церкви К. А. фон Хайделоффа (1788-1865), начиная с его католической церкви в Лейпциге, построенной в 1845-7 годах на Западной улице, едва ли превосходят по уровню церкви Ольмюллера и, безусловно, гораздо менее успешны, чем Петрикирхе, хотя Хайделофф пользовался гораздо большей репутацией, чем де Шатонеф, среди современников как специалист по готике благодаря своим опубликованным исследованиям средневековой архитектуры.^[144]

В Берлине большинство новых церквей этого периода, построенных Штюлером, Штраком и другими, были выполнены в романском стиле *Rundbogenstil*. Из этих усовершенствованных и упрощенных версий проектов пригородных церквей Шинкеля десятилетней давности, церковь Святого Иакова Стюлера 1844-5 годов имела базиликальный план; его церковь Святого Марка, строительство которой началось в 1848 году, была центрального типа, но с высокой колокольной, возвышающейся с одной стороны. Берлинская Петрикирхе, построенная Штраком в 1846-50 годах, была готической и даже более неуклюжей, чем гораздо более ранняя Мариахильфкирхе Ольмюллера, на которую она очень похожа. Не был намного лучше и единственный значительный опыт Штюлера в готическом стиле — церковь Бартоломеу, строительство которой началось в 1854 году и было завершено Фридрихом Адлером (1827-?) в 1858 году. В целом, первая половина века прошла, прежде чем в Германии или Австрии были построены готические церкви какого-либо значительного размера и претензий. Самая большая и известная из них, церковь Вотивкирхе в Вене (иллюстрация [99A](#)), проект которой в 1853 году выиграл на конкурсе Генрих фон Ферстель (1828-83), когда ему было всего двадцать пять лет, была заложена только в 1856 году и завершена в 1879 году (см. главу 8).

В Англии живописность и готическое возрождение стали эффективными растворителями романтического классицизма, поскольку оба стиля, и особенно последний, были сознательно националистическими и в период растущего национализма подчеркивали возрождение местных, а не универсальных строительных традиций. Кроме того, в значительной степени их местная приемлемость зависела от определенных теплых коннотаций, которые их визуальные формы имели для английских меценатов. Деревенский коттедж, приходской дом в стиле Тюдоров, особняк с башнями — все это, предположительно, было автохтонными продуктами островного прошлого. С другой стороны, хотя англичане XVIII века приняли как своих таких иностранных художников, как Клод и Пуссен, с полотен которых итальянская вилла в основном черпала как свои формы,

так и свой престиж, этот стиль, безусловно, не был английским в своих конечных прототипах. Поэтому вполне понятно, что из всех устоявшихся средств выражения живописности именно итальянская вилла имела наибольший успех в Германии, романтически увлеченной Италией. Но такие великолепные композиции, как «Дом придворного садовника» Шинкеля (иллюстрация [14A](#)) или «Церковь мира» Персиуса в Потсдаме (иллюстрация [15](#)), возможно, самые высокие международные достижения в жанре живописного искусства (), обязаны Англии () только своей основной концепцией, если даже и тем. Их элементы были в основном заимствованы непосредственно из итальянских источников и тщательно скомпонованы в соответствии с формальной дисциплиной, не противоречащей стандартам романтического классицизма.

Швейцарское шале, еще более чуждое Англии, чем итальянская вилла, было родным для Центральной Европы. Поэтому сначала Шинкель, а затем и его ученики с большим виртуозством использовали его в качестве *тирольского домика*. Действительно, особая форма деревянной резьбы, которая в английском языке стала называться «имбирным пряником», одна из любимых форм поздней живописной детализации повсюду в западном мире от России до Америки, скорее всего, происходит от альпийских шале через немецкий язык XIX века, чем через английский язык XIX века.

Романтический классицизм, основанный на базовом западноевропейском наследии Греции и Рима, мог легко расширить свои источники, включив в них раннее христианство и итальянский Ренессанс. Но для людей начала XIX века готика не была универсальным европейским стилем, как мы склонны считать сегодня; она была «ранней английской» или «Altdeutsch» или (с гораздо большим основанием) «l'architecture française». Фанатизм английского готического возрождения был настолько силен в сороковые годы, что Скотт был осужден в журнале «*The Ecclesiologist*» даже за то, что принял участие в конкурсе на проектирование церкви в Германии, поскольку в случае успеха его клиентами были бы лютеране, а не англикане. Такая островная ограниченность сделала готику католика Пугина парадоксально непередаваемой в католические страны за рубежом, фактически столь же непередаваемой, как и якобетанский стиль. Скотт выиграл свой гамбургский конкурс, к ужасу своих пуристских соотечественников, адаптировав свой обычный английский декорированный стиль XIV века к его немецкому эквиваленту, в целом более величественному стилю, который он там использовал.

Континентальный национализм, как и континентальный неокатолицизм за пределами Франции,^[145] предпочитал более ранние — или более поздние — стили, чем готика, по крайней мере до середины века. Кроме того, *Rundbogenstil*, несмотря на то, что его детали были чаще итальянскими, чем местными, получил теплую поддержку националистов в Германии; более того, когда он был экспортирован в скандинавские страны и Соединенные Штаты, он был должным образом признан немецким продуктом (см. главы 2 и 5). В латинских странах, и особенно в Италии, готика по-прежнему казалась чуждой; поэтому до 1850 года там, а также в Испании и Португалии, было мало примеров возрождения средневекового дизайна любого рода. Вышеупомянутая исключительная работа Яппелли в Падуе богата и утонченна, но для северных глаз она ни в коей мере не выглядит правдоподобной, в отличие от несколько похожих итальянских готических домов Эрхардта в Дрездене.

К концу XVII века в Европе был достигнут консенсус во вкусах, несмотря на разделение Европы на католические и протестантские страны, и этот консенсус сохранялся и даже укреплялся в течение еще более ста лет. Когда он наконец рухнул во второй четверти XIX века, это произошло по-разному и в разной степени в каждой стране. До наших дней не было достигнуто никакого нового культурного синтеза, по крайней мере в области архитектуры.

Результирующий стилистический микс, унаследованный второй половиной XIX века, был в значительной степени продуктом растущего национализма двух десятилетий, предшествовавших середине века. Именно этот партикулярный национализм, а не одновременное усиление простого эклектизма во вкусах — ведь такой эклектизм в той или иной степени существовал с середины XVIII века — объясняет основное различие в архитектурном климате около 1850 года по сравнению с 1800 годом; по крайней мере, это часть объяснения. Чтобы быть римлянином в архитектуре, чтобы быть греком, даже чтобы быть итальянцем, не нужно переставать быть англичанином, французом или немцем. Но чтобы быть Тюдором, нужно быть англичанином, как чтобы быть *Франциском I*, нужно быть французом, или так казалось большинству архитекторов и их клиентов в сороковые годы.

От этой модели растущего националистического расхождения, этой позднеромантической дезинтеграции культурного единства, которое оставалось сильным и жизнеспособным в течение первых нескольких десятилетий века, теперь важно перейти к аспекту архитектуры, который произошел от другого международного абсолюта — науки и технологии. С середины XVIII века англичане лидировали в большинстве технологических разработок, влияющих на методы строительства, как в области внедрения новых материалов, так и в области использования новых типов конструкций для удовлетворения новых потребностей. Но они лидировали только потому, что промышленная революция, которая была одновременно результатом определенных крупных технологических изменений и причиной бесчисленных других, зародилась и достигла своего раннего расцвета в Англии. До конца первой половины XIX века другие страны, в которых промышленная революция началась относительно поздно, быстро наверстали упущенное. После 50-х годов технологическое лидерство в строительстве перешло от Великобритании к Соединенным Штатам и континентальной Европе. Некоторое рассмотрение более широкого использования железа и стекла в период с 1790 по 1855 год может стать хорошим завершением первой части этой книги.

ГЛАВА 7

СТРОИТЕЛЬСТВО ИЗ ЖЕЛЕЗА И СТЕКЛА: 1790-1855

История АРХИТЕКТУРЫ имеет много аспектов. Идеи и теории, точки зрения и программы могут иметь реальное значение даже в тех случаях, когда, как в случае с живописным стилем и ранними этапами готического возрождения, большинство зданий, которые происходят от них или следуют их предписаниям, не имеют индивидуальных особенностей. Объем производства также имеет большое значение; диспропорция между предыдущей главой и четырьмя предшествующими ей довольно точно отражает разницу в количестве зданий, построенных в первой половине века, которые, по крайней мере в широком смысле, относятся к рубрике романтического классицизма, и гораздо меньшим количеством — по крайней мере до 1840 года и за пределами Англии — которые можно считать по сути живописными или программно неоготическими. Но история архитектуры должна включать в себя историю строительства как ремесла или техники; иногда история технического развития является — или казалась потомкам — более важной, чем любой другой аспект конкретного исторического развития. Так было до недавнего времени с подъемом готики в XII веке во Франции; это также в разной степени казалось верным для XIX века многим историкам и критикам.

Промышленная революция вызвала параллельную, но постепенную революцию в методах строительства; даже сегодня, спустя двести лет, потенциал этой революции не был полностью реализован. История развития техники, особенно в том, что касается использования черных металлов в строительстве, сначала чугуна, затем кованого железа, а затем стали, началась задолго до 1800 года. Уже было упомянуто вскользь о технических инновациях в различных зданиях, где эти инновации оказали определяющее влияние на общий архитектурный результат. Но стоит, отчасти из-за внутреннего интереса к этой теме, отчасти в качестве подготовки к последующим техническим разработкам, имевшим большое значение в конце XIX и в XX веке, вернуться к началу и последовательно рассказать об эпизодах становления железа как основного строительного материала, а также хотя бы вскользь коснуться одновременного использования других «огнеупорных» материалов и значительного увеличения использования стекла. Эта череда событий достигает своего настоящего апогея в 50-е годы с постройкой значительного числа «Хрустальных дворцов», сначала в Лондоне, а затем по всему западному миру, зданий, которые были почти полностью построены из железа и стекла.

Заметные изменения в ситуации произошли около 1855 года. Во-первых, именно в этом году сэр Генри Бессемер изобрел новый метод производства стали в больших количествах, что позволило с выгодой использовать ее для изготовления крупных строительных элементов. Однако полные архитектурные возможности использования конструкционной стали были осознаны лишь в девяностые годы. Кроме того, в пятидесятые годы все большее признание получило понимание того, что незащищенное железо не так огнестойко, как до сих пор считалось. Кроме того, что, пожалуй, наиболее важно, резкое изменение вкусов в это время, приведшее к преобладанию в архитектуре массивных пластических форм, сделало немодными как тонкие элементы, подходящие для железа, так и гладкие

прозрачные поверхности, создаваемые большими стеклянными площадями (см. главы [8-11](#)).

Техническое развитие использования черных металлов в строительстве продолжалось без перерыва после 50-х годов; более того, большинство количественных рекордов первой половины века по протяженности и объему постепенно превосходились в 60-х, 70-х и 80-х годах (см. главу [16](#)). Однако с точки зрения архитектуры эта история более или менее уходит из поля зрения на целое поколение. В определенной степени металл буквально «ушел под землю», поскольку были разработаны новые типы фундаментов для более высоких и тяжелых зданий; но в целом металлические конструкции были скрыты под камнем или кирпичом, как это было впервые предложено в 40-х годах в Англии, чтобы обеспечить защиту от неблагоприятного воздействия сильной жары при городских пожарах (см. главу [14](#)). Когда в девятнадцатые годы использование открытого металла и стекла вновь стало значительным, оно стало важной составляющей общего архитектурного развития, как и остается с тех пор (см. главы [16, 22, 23](#) и [25](#)). Но до 1850-х годов подъем железа и стекла лучше рассматривать как отдельную историю.

Эта история не ограничивается самыми развитыми странами. Высокие тонкие колонны, использованные Ренном в 1706 году для поддержки галерей в старом Палате общин, по-видимому, были из железа^[148]; но короткие колонны, введенные в 1752 году, до сих пор можно увидеть на кухне монастыря Алкобаса в Португалии, а одним из самых ранних примеров использования железных балок был Мраморный дворец в Петербурге, построенный Антонио Ринальди (1709-94) в 1768-72 годах. Однако основная линия развития, несомненно, пролегла в Англии, Франции и Америке. Определенно датированные 1770-2 годами были железные элементы, поддерживающие галереи в церкви Св. Анны в Ливерпуле.

Гораздо более заметным и широко освещенным использованием железа стало вскоре после этого замещение металлом каменной кладки во всей центральной конструкции моста Коулбрукдейл в Шропшире. Работы были начаты в 1777 году Томасом Фарноллсом Притчардом (?-1777) при активном содействии Абрахама Дарби III, важного местного металлурга.^[149] Литейный завод Дарби в Коулбрукдейле отлил необходимые железные элементы, и мост был завершен в 1779 году. Притчард был архитектором, и архитекторы сыграли более важную роль в истории раннего развития железобетонного строительства, чем это обычно считается. Однако вскоре важность специальных проблем статки, которые возникали при таких конструкциях, и, прежде всего, необходимость точного измерения прочности различных компонентов потребовали помощи экспертов-инженеров-строителей, и часто инженеры приступали к строительству самостоятельно, без сотрудничества с архитекторами.

На этом этапе история пересекает Ла-Манш и переносится во Францию.^[150] Там Суффло, архитектор Парижского Пантеона, одного из зданий, с описания которого начинается эта книга, обладавший глубокими техническими знаниями, при содействии своего ученика Бребиона в 1779-81 годах построил железную крышу над лестничным холлом^[151], который он построил, чтобы вести к Большой галерее Лувра. В последующие несколько лет два довольно малоизвестных французских архитектора, Анго и Эташ Сен-Фар (1746-1822), занимались, соответственно, внедрением железных каркасов и элементов «цветочных горшков» (т. е. полых плиток), поддерживаемых деревянным каркасом, для создания более или менее огнеупорных типов полов. В 1786-90 годах великий французский театральный архитектор Ж.-В. Луи (1731-1800), ужасаемый повторяющимися пожарами в Пале-Рояле, объединил эти две идеи при проектировании крыши нового Театра Франсе в Париже.

Теперь основная линия прогресса возвращается в Англию. В 1792-1794 годах Соан полностью отказался от использования дерева в огнеупорных хранилищах своего офиса Consols Office в Банке Англии, используя только специально изготовленные глиняные горшки; он также покрыл двадцатифутовый окулус в центральном хранилище фонарем из железа и стекла (иллюстрация [3](#)). Архитектурные качества этого интерьера уже были отмечены. Однако еще более важным для последующей архитектуры, хотя и практически незаметным, было принятие незадолго до этого французских принципов в фабрике по производству ситца в Дерби и в фабрике West Mill в Белпере, строительство которых началось в 1792 году. Они были спроектированы и построены () владельцем фабрики и инженером Уильямом Страттом (1756-1830), который использовал специально разработанные железные стойки для несущих деревянных балок и, только на верхнем этаже, своды «цветочные горшки» между балками, которые впервые были введены Сен-Фартом, но в других местах — плоские кирпичные своды или «арки-подъемники».

Вскоре последовали и другие фабрики. Первой, в которой были использованы как железные балки, так и опоры, была, по-видимому, фабрика по прядению льна Benyons, Marshall & Bage на Сент-Майклс-стрит в Шрусбери. Она была построена в 1796-1797 годах по проекту Чарльза Бейджа (1752-1822), друга и корреспондента Стратта. Широко известная хлопкопрядильная фабрика Salford Twist Company в Салфорде, построенная в 1799-1801 годах по проекту и построенная компанией Boulton & Watt, прославившейся своими паровыми двигателями (они знали фабрику Бэджа, поскольку установили на ней его паровой двигатель), была, согласно имеющимся данным, второй фабрикой, построенной с полным внутренним каркасом из железа. Таким образом, к 1800 году в английском мельничном строительстве была создана система огнестойких конструкций с использованием чугунных стоек и чугунных балок, несущих так называемые «подпорные арки» из кирпича. К 1850 году такая конструкция использовалась в Великобритании практически во всех высококачественных зданиях. Однако после 1845 года система была значительно модифицирована путем замены литых, то есть кованных, железных балок, как предложил сэр Уильям Фэрберн (1789-1874), поскольку чугунные балки оказались опасными из-за своей хрупкости.

Здесь достаточно лишь в общих чертах описать этапы, на которых новая железная каркасная конструкция стала общепринятой. В 1802-11 годах Джеймс Уайатт использовал ее в замке Кастеллат, который он построил в Кью для Георга III, здании, о котором мало что известно, поскольку оно было снесено в 1827-1828 годах. В соответствии с этим любопытным сочетанием технических и стилистических инноваций, уже отмеченным в несколько более позднем чугунном готическом памятнике Шинкеля 1819-20 годов в Берлине, Порден широко использовал железо для готических узоров и балюстрад в Итон-Холле в Чешире в 1804-12 годах, а также Хоппером в еще более богато украшенной готической оранжерее Карлтон-Хаус в Лондоне в 1811-12 годах (иллюстрация [60B](#)).

Отдельные железные колонны появились во многих зданиях, начиная с 1790-х годов. Наиболее заметными сохранившимися примерами, пожалуй, являются те, что находятся на кухне и в нескольких комнатах, добавленных Нэшем к Королевскому павильону в Брайтоне в 1818-21 годах (иллюстрация [58A](#)). Его «китайские» лестницы 1815-18 годов полностью выполнены из декоративных ажурных металлических конструкций, а каркас его большого лукового купола также изготовлен из металла, хотя, конечно, он невидим. С раннего использования железных колонн для поддержки галерей в церквях, которое к началу 1800-х годов стало все более распространенным, вскоре возникло стремление еще более широко использовать железо в таких зданиях. В трех церквях, построенных Рикманом и мастером по обработке железа Джоном Крэггом в Ливерпуле — Св. Георгия в Эвертоне и Св. Михаила на Токстет-роуд, обе , начатых в 1813 году, и Св. Филиппа на Хардман-стрит, завершенной в

1816 году, вся внутренняя конструкция выполнена из железа. В церкви Св. Михаила новый материал не ограничивается интерьером, но появляется и снаружи. Однако растущая археологическая эрудиция Рикмана и его современников вскоре ограничила использование железа в готических церквях; Пугин и камденцы жестко запретили его использование. Структурные элементы из железа в церквях с любыми архитектурными претензиями стали снова приемлемыми только в пятидесятые годы (см. главу [10](#)).

Если обратиться к тому, что долгое время оставалось наиболее заметной областью металлического строительства, — мостостроению,^[155] — то можно увидеть быстрый рост числа и пролетов английских металлических мостов с середины 1790-х годов. В Шропшире, где были построены первый железный мост и первая фабрика с полностью железным каркасом, один из величайших английских инженеров, Томас Телфорд (1757-1834),^[156] построил в 1795-1796 годах мост Билдвас с пролетом 130 футов. В то же время по проекту Роуланда Бердона возводился гораздо более длинный и красивый металлический арочный мост Сандерленд в графстве Дарем. По-видимому, ему помогали некоторые идеи, предложенные Томасом Пейном (1737-1809), более известным своими политическими сочинениями, чем как технический специалист, который имел некоторое отношение к строительству мостов в Америке. Бердон был членом парламента, но не был ни архитектором, ни инженером. Телфорд, однако, хотя и не имел профессионального образования архитектора, в молодости работал подмастерьем каменщика у сэра Уильяма Чемберса на строительстве Сомерсет-Хауса; на протяжении всей своей карьеры он строил каменные постовые домики и даже, в некоторых случаях, скромные церкви в компетентно исполненном, хотя и примитивном романтическом классическом стиле.

В связи со своей работой над каналом Бриджуотер и дорожной системой Шотландского нагорья Телфорд спроектировал и построил бесчисленное количество мостов, большинство из которых были каменными. Но некоторые из его более поздних железных мостов, более искусно спроектированных с технической точки зрения и более изящных визуально, чем мост Билдвас, заслуживают упоминания здесь. На мосту Ватерлоо 1815 года в Беттс-и-Коед в Уэльсе он использовал ажурную надпись и цветочные знаки вместо архитектурных деталей, чтобы придать элегантность и даже богатство скромной чугунной арке. Более длинный и простой мост аналогичной конструкции, но неизвестного авторства, построенный в 1816 году, до сих пор перекинут через Лиффи в Дублине.

В том же году, что и мост Ватерлоо, в Крейгеллачи, среди суровых шотландских гор, Телфорд перекинул через реку Спей простой решетчатый железный мост. Но стоит отметить, что он разработал каменные опоры в виде башен с зубцами в совершенно живописном стиле (иллюстрация [59](#)). Для моста Менай, построенного в 1819-24 годах между Северным Уэльсом и Англси, Телфорд использовал новый принцип в металлическом строительстве, подвесив свое дорожное полотно на металлических цепях (иллюстрация [58B](#)). Это был очень древний принцип, уже успешно применявшийся в Америке.^[157] Каменные башни Телфорда на мосту Менай имеют чрезвычайно элегантный романтический классический дизайн, сужаются, как египетские пилоны, и прорезаны изящными арками. На двойном мосту в Конвее, также в Северном Уэльсе, близость эдвардианского замка побудила его создать башни с зубцами. В еще более позднем арочном мосте в Тьюксбери 1826 года металлическая решетка имеет острые углы готического узора.

Мост Менай остается самым длинным мостом такого типа на Британских островах. Подвесной мост Клифтона И. К. Брюнеля недалеко от Бристоля, за который он выиграл конкурс в 1829 году, но строительство которого началось только в 1837 году (), уже упоминался из-за египетских деталей, предложенных для опор. Этот мост был окончательно завершен только в 1864 году У. Х. Барлоу (1812-92) с использованием материалов более

раннего подвесного моста Хангерфорд в Лондоне, построенного Брюнелем. Ранних арочных металлических мостов было очень много, и все они были построены ведущими английскими инженерами первой половины века: Джоном Ренни (1761-1821), И. К. Брюнелем (1806-59), Джорджем Стивенсоном (1781-1848) и его сыном Робертом (1803-59), а также Телфордом. Новые железные дороги, начиная с начала тридцатых годов, требовали еще больше мостов, чем каналы, построенные предыдущим поколением.

Во Франции инженеры Наполеона построили два арочных железных моста через Сену. Л.-А. де Сессар (1719-1806) спроектировал до 1800 года, а Делон в 1801-1803 годах построил Пон-де-з-Арт, первый французский железный мост, а Ламанде завершил строительство Пон-дю-Жардин-дю-Руа в 1806 году.^[158] Ни один из них не сравнится по пролету или логике конструкции с более ранними английскими образцами, что перевернуло превосходство, которое французы удерживали в области мостостроения до тех пор, пока использовалась каменная кладка. Гораздо более поздний мост Pont du Carrousel в Париже, построенный А.-Р. Полонцео (1788-1847) в 1834-1836 годах, был значительно превосходнее этих наполеоновских образцов, хотя и не стал эпохальным. Но уже в 1824 году, как раз когда был завершён мост Телфорда в Менаи, Марк Сеген (1786-1875) перекинул через Рону возле Турнона подвесной мост, подвешенный на тросах^а вместо цепей.

С начала 40-х годов принцип Сегена был значительно усовершенствован в Америке при строительстве мостов в Уилинг, Западная Вирджиния, Питтсбург, Пенсильвания, и Цинциннати, Огайо, немецким иммигрантом Джоном А. Роблингом (1806-69). Мосты в Уилинг^а и Цинциннати используются до сих пор. Более впечатляющий мост через Ниагарский водопад 1852 года, который привлек всемирное внимание, когда был построен, больше не существует (иллюстрация [60A](#)); однако его успех привел к тому, что Роблинг получил заказ на строительство знаменитого Бруклинского моста^а в Нью-Йорке. Начатый им в 1869 году и завершённый его сыном Вашингтоном А. Роблингом (1837-1926) в 1883 году, этот мост до сих пор остается одной из главных достопримечательностей Нью-Йорка. Печально, что работа в кессонах, затопленных для фундамента опор, привела к гибели проектировщика.

Мосты находятся на грани архитектуры. Более того, довольно рано они почти полностью перешли под контроль людей, не имеющих архитектурного образования или стандартов — например, Роблинг был одним из таких людей. Обычные здания, полностью или в значительной степени построенные из железа, становятся все более значимыми по мере продвижения века, как во Франции, так и в Англии. Уже упоминалась оранжерея Карлтон-Хаус Хоппера (иллюстрация [60B](#)). В 1809 году архитектор Ф.-Ж. Беланже (1744-1818), ученик Бронньяра, заменил куполообразную деревянную крышу Halle au Blé в Париже, добавленную в 1782 году Ж.-Г. Леграном (1743-1807) и Ж. Молиносом (1743-1831), на металлическую. Marché de la Madeleine, спроектированный М.-Ж. Вёньи (1785-1850), возможно, еще в 1824 году, но построенный только в 1835-1838 годах, по-видимому, был полностью металлическим внутри; однако его каменная внешняя отделка была вполне традиционной. Уже в 1835 году в рыбном павильоне, который был частью его довольно дурандесского рынка Хангерфорд в Лондоне, Чарльз Фаулер превзошел это прямое и элегантное использование легких металлических компонентов, здесь без какого-либо окружающего каменного покрытия.

Здесь стоит упомянуть еще несколько примеров использования железа на континенте в конце 20-х и 30-х годов. Алавуан, по чьему предложению колонна Бастилии Дюка, начатая в 1831 году, была сделана из металла, хотя металл этот был бронзой, а не железом, в 1823 году спроектировал флеш высотой 432 фута, возвышающийся над пересечением Руанского собора в виде ажурной железной клетки. Начатое в 1827 году и прерванное в 1848 году, оно

было окончательно завершено младшим Бартелеми (Эженом, 1841-98) и Л.-Ф. Десмаре (1814-?) в 1877 году. В 1829-31 годах Фонтен покрыл крышей Галерею Орлеанскую, которую он построил через сад Пале-Рояль, используя железо и стекло. Это сооружение, ныне разрушенное, было более заметным и также гораздо более широким, чем большинство многочисленных *проходов* и *галерей* со стеклянными крышами, которые были построены в Париже и других местах Франции с 1770-х годов. Наиболее впечатляющим сохранившимся французским примером является Пассаж Поммерай в Нанте, построенный Дюраном-Гасселином и Ж.-Б. Буроном (?-1881) в 1843 году; в нем движение осуществляется вверх от одного конца к другому через три этажа. Здесь можно упомянуть и скромный миланский образец 1831 года, Galleria de Cristoforis Андреа Пиццала (?-1862), поскольку он был местным прототипом величайшего из всех этих характерных городских сооружений XIX века, Galleria Vittorio Emanuele Менгони, строительство которой началось в 60-х годах (иллюстрация [75B](#)). Из многих галерей начала XIX века, сохранившихся в других европейских городах, Galerie Saint-Hubert в Брюсселе, построенная в 1847 году Ж.-П. Клюйсенамом (1811-80), учеником Суиса, является одной из крупнейших и наиболее хорошо сохранившихся. Галерея Уоррена в Провиденсе, штат Род-Айленд, уже упоминалась ранее.

С *галереями* были связаны, а иногда и так же назывались, крупные парижские предприятия того периода, которые на самом деле были ранними универмагами. Bazar de l'Industrie, построенный Полем Лелонгом (1799-1846) в 1830 году, имел большой двор с стеклянной крышей и железной галереей, который был продолжен в парижских универмагах вплоть до нашего века (см. главу [16](#)). Еще более крупными и смелыми были аналогичные дворы в универмаге Galeries du Commerce et de l'Industrie, построенном Грисаром и Фроэлихером на бульваре Бонне-Нувель в 1838 году, который уже упоминался благодаря своим богато украшенным аркадами фасадам в стиле ренессанс (иллюстрация [62A](#)). К этому времени в Париже также часто встречались витрины из железа. Таким образом, во Франции, как и в Англии и Америке, использование железа было тесно связано со строениями для коммерческого использования, но чаще с торговыми центрами, чем с офисными зданиями (см. главу [14](#)). Однако такие здания не были неизвестны в Англии и Америке, хотя они были, как правило, менее обширными и реже использовали внутренние дворы со стеклянными крышами.

Стекло в деревянных рамах уже давно широко использовалось для оранжерей. Неясно, когда именно железо начало заменяться деревом, и, возможно, это не имеет большого значения. ^[164] Уже несколько раз упоминалась богато украшенная готическая оранжерея из железа и стекла Хоппера в Карлтон-Хаусе в Лондоне, снесенная в 20-е годы (иллюстрация [60B](#)). В 1833 году в Jardin des Plantes в Париже Шарль Роо де Флери (1801-75) построил очень большую и красивую железную оранжерею без каких-либо стилистических украшений. Конструкция квадратных павильонов была такой же прозрачной и прямолинейной, как, по-видимому, и внутренняя конструкция немного более позднего рынка Веньи, а промежутки между ними были покрыты, как и многие деревянные оранжереи, прозрачными крышами, поднимающимися в двух квадрантах. В Чатсворте в Дербишире Великая оранжерея была построена в 1836-40 годах садовником 6-го герцога Девонширского, сэром Джозефом Эдмундом Пакстоном (, 1803-65), возможно, с небольшой помощью Децимуса Бертон. Она значительно превосходила по размерам самую большую из ранее построенных теплиц, Anthaeum в Брайтоне, спроектированную в 1825 году и построенную в 1832-33 годах для садовода Генри Филлипса, с куполом из железа и стекла диаметром 160 футов, который обрушился еще до того, как строительство было полностью завершено. Оранжерея в Чатсуорте была еще более крупной прямоугольной постройкой размером 227 на 123 фута, с внешней стороной, поднимающейся в виде двойного острия, как боковые крылья парижской оранжереи Роо, или, если на то пошло, как часть Anthaeum. Колонны и балки

здесь были железными, но большие арочные перекрытия «нефа» и «боковых проходов» были из ламинированного дерева, а стеклянные панели длиной четыре фута удерживались в деревянных рамах, расположенных в виде гребня и борозды. Особым изобретением Пакстона, чье имя было дано таким крышам, было выдолбление деревянных элементов у основания борозд, которые служили водосточными желобами.

Сохранившаяся до наших дней пальмовая оранжерея Децимуса Бертон в Кью, построенная инженером-подрядчиком Ричардом Тернером из Дублина в 1845-1847 годах, с закругленными концами и более высокой центральной частью, больше похожа на пузырь, чем оранжерея Пакстона, из-за отсутствия ребер и борозд на ее сплошной застекленной поверхности (иллюстрация [67A](#)). Но обе эти великолепные оранжереи были одними из самых ярких памятников ранней викторианской эпохи и никогда не были превзойдены по элегантности, хотя часто и по размеру. Французскими конкурентами, давно разрушенными, были Jardins d'Hiver в Лионе и Париже 1841 и 1847 годов, построенные Гектором Оро (1801-72), последняя из которых представляла собой прямоугольник размером 300 на 180 футов и высотой 60 футов.

С тридцатых годов начинается история нового типа зданий — железнодорожных вокзалов, [рис.](#) в ангарах которых в середине века были реализованы одни из крупнейших и лучших примеров «железно-стеклянных» конструкций. Упомянутые до сих пор конструкции, в которых использовалось железо, были двух видов: одни, такие как мосты, рынки, теплицы и т. д., имели только вспомогательные каменные элементы, если таковые вообще были; другие представляли собой примеры смешанных конструкций, в которых металл обеспечивал только внутренний каркас или крышу. Железнодорожные вокзалы, как правило, — и до пятидесятых годов всегда — были примерами смешанных конструкций, но довольно особого рода. Железные и стеклянные части, то есть навесы, и каменные части, скорее всего, просто соседствуют друг с другом, а не являются действительно интегрированными. Такой каменный фронтон, как Euston Arch Хардвика в Лондоне 1835-7 годов, не имел никакой связи с функциональными элементами станции, расположенной позади — здесь Роберта Стивенсона — хотя Euston был крайним случаем. Но удачная координация каменных и железно-стеклянных частей вокзалов редко достигалась где-либо.

От самой первой железнодорожной станции, построенной в 1830 году на Краун-стрит в Ливерпуле, ничего не осталось; в любом случае, это было очень скромное сооружение. [рис.](#) Из ее преемников на Лайм-стрит нынешняя станция является четвертой на этом месте. Даже «Арка» на Юстон, следующая по величине станция после , теперь исчезла, несмотря на энергичные усилия Викторианского общества и других организаций в Великобритании и за рубежом по спасению этого символического портала в викторианскую эпоху. Однако первая станция на Темпл-Мидс в Бристоле, построенная Брюнелем в 1839-40 годах, физически сохранилась, хотя в настоящее время ее заменила более крупная и построенная позднее станция. Строение с зубчатыми стенами в передней части и навесом выглядит столь же средневековым, поскольку его крыша сделана из дерева, а не из железа, и основана на крыше с молотковыми балками XIV века в Вестминстерском зале в Лондоне, ширину которой она превышает всего на несколько футов.

Из некогда гораздо более изящной станции Trijunct в Дерби, построенной в 1839-41 годах, были окончательно уничтожены последние части кирпичной перегородки Фрэнсиса Томпсона (). Три оригинальных навеса, созданных Робертом Стивенсоном при участии Томпсона в разработке деталей, имели ширину 56 футов каждый по сравнению с 40-футовой шириной более ранних навесов Стивенсона в Юстоне (иллюстрация [62B](#)). Кровельная балка имела большую часть изящной прямолинейности и линейной элегантности теплицы Роо (Rohault) или рынка Веньи (Veugny).

В 40-е годы использование железа все больше и больше становилось общепринятой технической необходимостью. В Букингемском дворце Блор, адаптируя один из боковых павильонов Нэша под часовню для королевы Виктории в 1842-1843 годах, использовал видимые железные опоры, как это сделал Нэш много лет назад в интерьерах Брайтонского павильона для ее дяди. Однако в целом использование железа в важных каменных конструкциях в тридцатых и начале сороковых годов было практически незаметным, ограничиваясь полами и подконструкцией крыш. В 1837-1839 годах С.-Ж. Барон (1783-1855) и Николя Мартин (1809-?) например, создали полностью железную крышу над сводами Шартрского собора, работу очень значительных масштабов и технической сложности, которая послужила непосредственным прототипом для железной крыши собора Сент-Клотильда в Париже, спроектированного Гау в 1840 году и построенного в 1846 году. В здании Парламента, строительство которого началось только в 1840 году, Барри покрыл всю конструкцию железными крышами — внешние железные пластины, конечно, видны, но тот факт, что они сделаны из железа, редко признается. Огнестойкие полы, построенные в соответствии с различными французскими и английскими патентными системами, все чаще считались необходимыми во всех высококачественных постройках. Осборн-хаус королевы Виктории на острове Уайт, построенный без помощи архитектора строителем Томасом Кубиттом, был полностью оборудован такими полами, как и многие другие хорошо построенные загородные дома сороковых годов, по крайней мере в проходах и лестничных холлах.

В некоторых коммерческих зданиях этого десятилетия железный каркас, использованный внутри, был виден снаружи, как и в одной из церквей Рикмана в Ливерпуле поколением ранее. Небольшое офисное здание по адресу Уотлинг-стрит, 50, в Лондоне, с видимыми железными опорами и перемычками на верхних этажах, но с кирпичными угловыми опорами и кирпичными тимпанами, было типичным примером, вероятно, датируемым началом десятилетия. К 1844 году Фэрбэрн в своем отчете рекомендовал использовать огнеупорные конструкции во всех складах. Все чаще это делалось в Ланкашире, а вскоре и в других местах; сам Фэрбэрн ввел их десятью годами ранее в складе Джевонса на Нью-Кей в Манчестере.

С развитием железобетонного строительства тесно связано развитие сборного строительства; действительно, детали сложных железобетонных сооружений, таких как мосты или теплицы, обязательно изготавливаются заранее и просто собираются на месте. С начала 40-х годов, а возможно, и раньше, маяки часто возводились на заводах по производству железа в Великобритании, разбирались, отправлялись на Бермудские острова или Барбадос, а затем снова собирались. В 1843 году Джон Уокер из Лондона предоставил африканскому королю сборный дворец, а к концу десятилетия сборные склады и жилища из железа поставлялись в очень значительных количествах золотоискателям в Калифорнии и эмигрантам в Австралию. Взгляд на сборные дома 1940-х годов, возможно, объяснит, почему почти ни один из этих предков столетней давности, по крайней мере в узнаваемой форме, не сохранился. Тем не менее, прогресс в области сборного строительства остается заметным техническим — хотя и вряд ли архитектурным — достижением 1840-х и 1850-х годов.

К середине и концу 40-х годов относятся несколько великолепных примеров смешанного строительства в различных странах, которые не только представляют собой технические достижения высокого уровня, но и имеют полностью архитектурный характер. Некоторые из них созданы архитекторами, другие — командами архитекторов и инженеров, работающих в тесном сотрудничестве. При строительстве моста Британния ([link](#)), пересекающего пролив Менай недалеко от моста Телфорда в Менае, команда Дерби Триджункт (Derby Trijunct) в составе Стивенсона и Томпсона в 1845-50 годах с большим

успехом использовала прямоугольные трубы, построенные из кованных железных пластин, которые рекомендовал консультант-инженер Фэрбэрн (пластина [61](#)). Железнодорожная линия Холихед до сих пор проходит через эти трубы. Каменные входы и высокие башни, более высокие, чем это было необходимо, из-за первоначального намерения Стивенсона использовать подвесные элементы для дополнительной поддержки его жестких труб, были великолепно детализированы Томпсоном. Современники называли их египетскими, но дизайн уже был отмечен как полностью соответствующий романтическому классицизму, хотя и лишенный греческих элементов. По крайней мере, пары гигантских львов скульптора Джона Томаса у входов являются нубийскими!

В Лондонской угольной бирже^[168], построенной в 1846-9 годах на Лоуэр-Темз-стрит, архитектор городской корпорации Баннинг не достиг такой полной согласованности каменной кладки и металлического дизайна, как Стивенсон и Томпсон на мосту Британия. Внешняя кладка состоит из двух блоков *палаццо*, расположенных под довольно острым углом друг к другу и свободно соединенных очень живописной круглой башней, свободно стоящей в верхних этажах. За всем этим едва проглядывает купол внутреннего двора. Однако внутри этого двора каменная кладка вообще не видна; видны только элегантные железные элементы, поднимающиеся к застекленной полусфере над ними (иллюстрация [63](#)). Металлические элементы богато, но уместно декорированы, а на панелях, не покрытых стеклом, есть еще более уместная декоративная роспись Санга.

Во Франции уже были упомянуты два памятника архитектуры, имеющие сопоставимую значимость: Библиотека Сент-Женевьев, построенная Анри Лабрустом в 1843–1850 годах, и Восточный вокзал, построенный Дюкесне в 1847–1852 годах (иллюстрация [22B](#)). К сожалению, первоначальный навес последнего, с арочными прогонами длиной 100 футов, был снесен, когда в нынешнем столетии площадь вокзала была увеличена вдвое. Внутри библиотеки центральный ряд железных колонн, выполненных в стиле Помпеи, то есть напоминающих тонкие металлические элементы, изображенные на настенных росписях Помпеи, по-прежнему поддерживает две бочкообразные крыши на изящных арочных опорах из ажурного железа (рис. [14](#)). Поскольку каменные стены с рядами оконных арок видны со всех сторон, создаваемый эффект менее необычен, чем в железном и стеклянном дворе Угольной биржи, но Лабруст добился гораздо большей интеграции между интерьером и экстерьером (иллюстрация [21](#)). Дианабад в Вене, построенный Карлом Эцелем в 1841-1843 годах, имел прекрасную железную крышу; круговые раскосы железных балок, часто встречавшиеся в это время в крупных ажурных элементах из чугуна, наиболее подходили к деталям *Rundbogenstil* каменных стен (иллюстрация [66B](#)).

Уже упоминался чугунный купол Монферрана на соборе Исаакиевского собора в Петербурге, построенный около 1842 года (иллюстрация [27A](#)). Вскоре ему составили конкуренцию несколько американских образцов,^[169] в первую очередь огромный купол Уолтера, построенный в 1855-65 годах над Капитолием в Вашингтоне (иллюстрация [82A](#)). Барочный силуэт и довольно барочные детали, возможно, способствовали — наряду с растущей популярностью сложных пластических эффектов, ярким проявлением которых он сам был — все более распространенной практике литья открытых железных элементов американских коммерческих фасадов в форме богато украшенных коринфских колонн и массивных арок.

Около 1850 года архитектура из чугуна достигла своего расцвета повсюду. Джеймс Богард (1800-74), производитель железных шлифовальных машин, а не архитектор или инженер, в 1848 году начал возводить на Центр-стрит в Нью-Йорке четырехэтажное городское здание для собственного использования в качестве фабрики, с экстерьером, состоящим исключительно из чугунных опор и перемычек. Это было одно из самых ранних и наиболее

широко освещаемых в прессе зданий с чугунным фасадом, которые Богард и другие производители чугуна в Нью-Йорке и других городах сделали повсеместными в крупных американских городах до и после Гражданской войны. Но его самым ранним завершённым проектом с чугунным фасадом была пятиэтажная аптека Джона Милхау на Бродвее, 183, построенная в 1848 году. Сохранившееся произведение Богардуса, ряд четырехэтажных магазинов, построенных для Эдварда Х. Лэйнга на северо-западном углу улиц Вашингтон и Мюррей в Нью-Йорке, было начато в 1849 году и закончено в течение двух месяцев, задолго до завершения строительства его собственного здания. Эти ранние чугунные фасады очень логичны и выразительны в том, как утонченные греческие дорические колонны и плоские антаблементы используются для формирования внешней рамы; но магазины Лэйнга утратили большую часть прикладного орнамента, который так нравился вкусам середины века (иллюстрация [67В](#)). Более поздние фасады более богатые и тяжелые, как правило, с аркадами в стиле ренессанс или барокко, как только что было отмечено. Для здания Harper's Building в Нью-Йорке, построенного в 1854 году, в котором были использованы первые американские прокатные железные балки, архитектор Джон Б. Корлис разработал дизайн в стиле позднего ренессанса. Любопытно, что при строительстве этого здания Богардс использовал для верхних четырех этажей те же литые элементы, что и в здании Sun Building, которое он построил в 1850-1851 годах в Балтиморе по проекту Р. Г. Хэтфилда (1815-1879). К типичным чугунным фасадам Нью-Йорка, самым обширным и одним из самых простых которых был старый универмаг Stewart на Бродвее, построенный в 1859 году Джоном У. Келлумом (1807-71), освобожденный несколько лет назад Wanamakers и сгоревший во время сноса в 1956 году, можно предпочесть изящество примера из Глазго, Jamaica Street Warehouse [172](#) 1855-6 годов, или удаленный универмаг на Дальнем Западе, такой как Z.C.M.I. 1868 года в Солт-Лейк-Сити, соперничающий среди Скалистых гор с парижскими. Ни один из них не является работой архитекторов.

В Великобритании и Европе было мало фасадов, полностью выполненных из железа. Во многом это было связано с тем, что опасность их обрушения под воздействием экстремальной жары городских пожаров, которая стала реальной для американцев только после пожаров 70-х годов в Бостоне и Чикаго, была осознана очень рано. Однако величайшие шедевры железного строительства 50-х годов были построены не в Америке, а в Великобритании. Последующий поворот в отношении к видимому использованию железа также имел свои истоки в Великобритании, а не в Америке, где этот материал уже давно стал настолько скудно повсеместным.

В 1850 году Пакстон завершал в Чатсуорте строительство относительно небольшой новой оранжереи для защиты *Victoria regia*, гигантской водяной лилии, привезенной из Африки герцогом Devonshire. С ее арочными стенами из железа и стекла и плоской крышей с коньком и желобами, она казалась Пакстону подходящим образцом для огромного сооружения [173](#) необходимого к маю 1851 года для размещения Великой выставки, первой международной экспозиции, которая должна была открыться в это время. Комиссары выставки провели международный конкурс, в результате которого было представлено несколько чрезвычайно интересных проектов железных конструкций, в частности ирландский проект Тёрнера, сотрудника Бертон в Кью, и французский проект Эктора Оро. Правильно или нет, но все они были отклонены, и собственный строительный комитет комиссаров, в который входили ведущие архитекторы и инженеры того времени, разработал свой собственный проект. По всей видимости, в значительной степени это была работа инженера Брюнеля и архитектора Т. Л. Дональдсона (1795-1885), этот явно непрактичный проект, своего рода супер-железнодорожный вокзал в *стиле Rundbogenstil*, который планировалось построить из кирпича, — проект, по всей видимости, послужил вдохновением для Центрального вокзала Херхольта в Копенгагене 1863-4 годов, — уже был

выставлен на торги, когда в июле 1850 года Пакстон представил свой собственный проект «», основанный на Чатсуортском Лили-Хаусе. Опубликованный в *Illustrated London News* и предложенный с низкой альтернативной ценой подрядчиками Fox & Henderson, этот проект был принят и — с значительными изменениями — построен за невероятно короткий срок в девять месяцев.

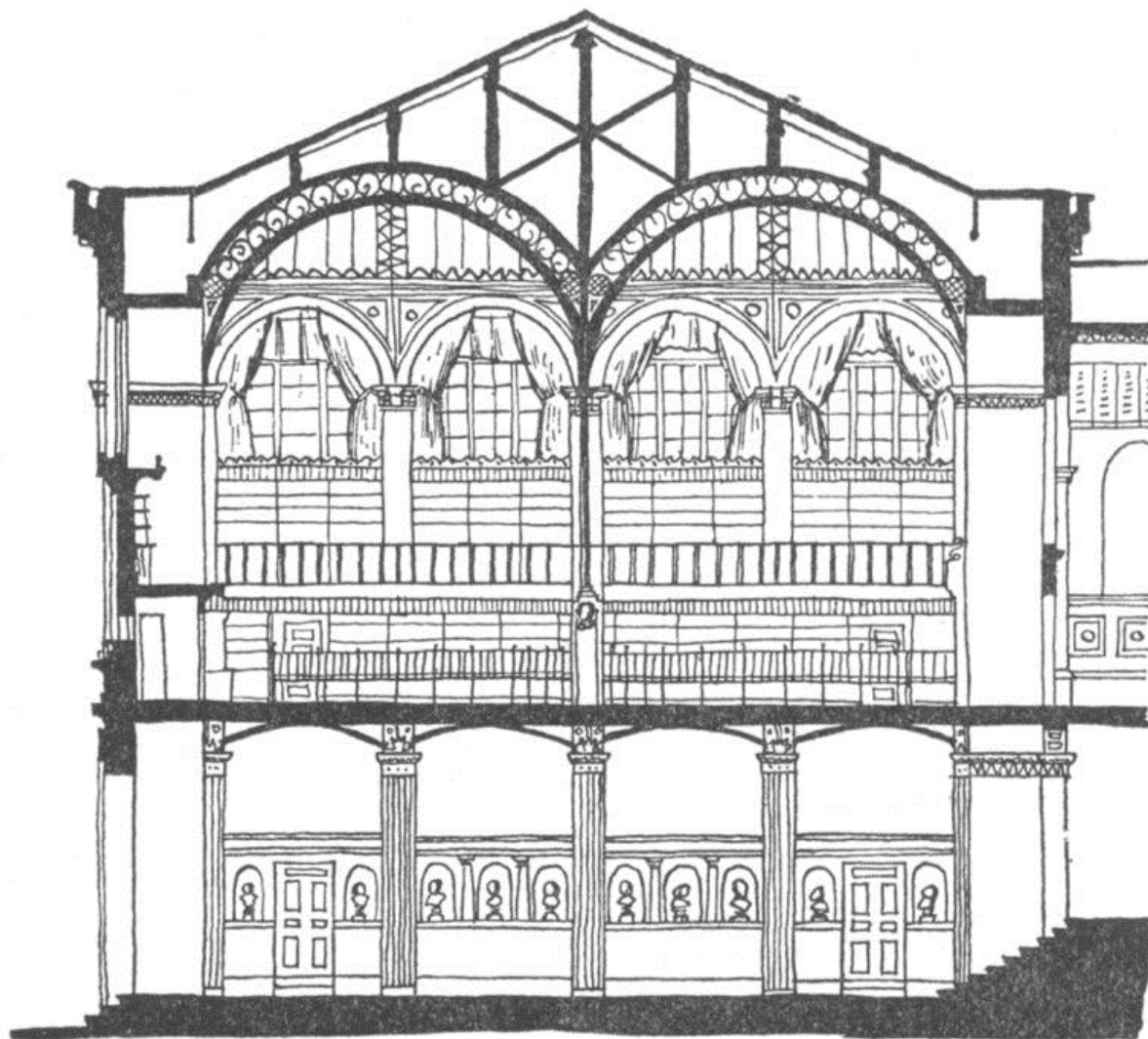


Рисунок 14. Н.-П.-Ф. Labrouste: Париж, Bibliothèque Sainte-Geneviève, (1839), 1843-50, разрез

Внутри этого огромного сооружения с высоким центральным нефом, галереями по бокам и арочным трансептом Пакстон и его коллеги-инженеры, сэр Чарльз Фокс (1810–1874) и его партнер Хендерсон (которым принадлежит значительная часть заслуг), невольно создали новый вид архитектурного пространства. Это пространство, столь обширное, что казалось безграничным, определялось только трехмерной сеткой координат, которую обеспечивали равномерно расположенные железные стойки и балки (иллюстрация [64](#)). Эти элементы, предназначенные для массового производства и сконструированные таким образом, чтобы их можно было так же легко разобрать, как и собрать, обладали новой механической элегантностью, к которой дизайн металлических компонентов до этого двигался очень постепенно. Характер процесса литья делал слишком легким наложение на чугунные элементы всевозможных более или менее неуместных декоративных обработок от готики

до барокко; лишь в редких случаях стилистические детали удавалось успешно переосмыслить, как это сделал Баннинг в Угольной бирже, с точки зрения толстых ребер и широких радиусов, подходящих для материала и конкретного метода его производства. Даже в Кристальном дворце несколько штрихов орнамента, добавленных Оуэном Джонсом (1806-89), который также был ответственен за весьма оригинальную и довольно турнеровскую цветовую гамму, указывают на разрыв — и, увы, в 1850-х годах этот разрыв только увеличивался — между амбициями техников и архитекторов в отношении железа.

Современники не могли найти слов, чтобы описать то, что предлагал Кристальный дворец. Даже сегодня, когда эстетические возможности нового типа пространства, которое он содержал, а также технические преимущества метода его сборки из массово производимых элементов были более широко изучены, нелегко описать достижения Пакстона и Фокса и Хендерсона, несмотря на наличие чрезвычайно полной документации. Пространство внутри высокого трансепта (добавленного впоследствии, чтобы сохранить большой вяз), с арочными перекрытиями из ламинированных деревянных балок, в то время ценилось больше, чем пространство в длинном нефе, потому что было более привычным. Поэтому неудивительно, что когда Кристальный дворец был разобран и перестроен в 1852-1854 годах в Сиденхэме, где он простоял до своего разрушения — по иронии судьбы, в результате пожара — в 1936 году, весь неф был арочным, хотя и с арочными конструкциями из ажурного металла, а не из ламинированного дерева.

Структурный словарь Кристального дворца — хотя, увы, не качество его пространства — можно оценить в Мидлендском вокзале в Оксфорде, построенном Fox & Henderson с использованием идентичных элементов в 1852 году. Там до сих пор можно увидеть, как новые методы навязывали модульную регулярность, более жесткую, чем в романтическом классицизме, а также поощряли тонкость материала, совершенно неизвестную в неоготике, выполненной в каменной кладке. Таким образом, визуальный результат был вдвойне противоположен возникающим модным тенденциям в архитектуре 50-х годов (см. главы 9 и [10](#)). В течение пяти лет с момента, когда Кристальный дворец был встречен с таким всеобщим — хотя и не всеобщим — восторгом, кульминационный момент раннего железного века уже миновал. Однако за эти несколько лет Хрустальные дворцы появились во многих других крупных городах. Самым прекрасным из них был, пожалуй, построенный в Дублине в 1852-1854 годах сэром Джоном Бенсоном (1812-1874) с его закругленными концами, похожими на пузыри; наименее удачным — в Нью-Йорке [в 1853 году](#) Г. Дж. Б. Карстенсеном (1812-57), основателем Тиволи в Копенгагене, и Чарльзом Гилдемейстером (1820-69). Быстрое уничтожение последнего пожаром стало страшным ранним предупреждением об ограничениях железных конструкций, не защищенных каменной кладкой. Пожар в «Стеклянном дворце» Войта 1854 года в Мюнхене, как и в Сиденхемском дворце, произошел в наши дни, как и аналогичная судьба «Дворца народного труда» в Амстердаме, построенного Корнелисом Аутсхоорном (1810-75) в 1856 году.

Престиж железных конструкций никогда не был выше, чем в начале 50-х годов. Для замка Балморал, еще не перестроенного в его окончательном виде, принц-консорт заказал в 1851 году сборный железный бальный зал у Э. Т. Беллхауса из Манчестера по образцу домов для эмигрантов в Австралию, построенных Беллхаусом, которые принц видел на Всемирной выставке. В архиве в Лондоне, строительство которого было начато Пеннетхорном в том же году, для внутренней решетки отдельных хранилищ и оконных рам было использовано еще больше железа, чем в большой мельнице, построенной Локвудом и Моусоном для сэра Титуса Солта в Салтейре в Йоркшире в 1854 году. Внутренняя конструкция последней представляла собой еще один важный вклад Фэрбэрна. Однако характерно, что детализация внешней кладки архива более или менее соответствует стилю Тюдоров, хотя и довольно

грубая и чрезмерно масштабная, в то время как детализация мельницы в Салтэйре живописно напоминает итальянский стиль.

В эти годы появились два новых лондонских вокзала, которые, к счастью, сохранились до наших дней и стали главными конкурентами Кристального дворца. На вокзале Кингс-Кросс, спроектированном архитектором Льюисом Кубиттом в 1850 году и построенном в 1851-1852 годах, два больших арочных навеса технически напоминали трансепт Кристального дворца в Сент-Джонс-Кросс-Гарденс, поскольку их основные элементы были изготовлены из ламинированного дерева. В 1869-70 годах их пришлось заменить на нынешние стальные балки, которые, однако, по-прежнему удерживаются оригинальными чугунными опорами Кубитта. Каменный блок станции с левой стороны, или со стороны отправления, не выделяется и довольно незаметен. Великолепие станции заключается в ее фасаде с двумя огромными арками из кирпича, которые закрывают концы навесов в сторону Euston Road (иллюстрация [66A](#)). Идея принадлежала Дюкснею из Gare de l'Est, но здесь нет никаких лишних деталей в стиле ренессанс, только грандиозный масштаб и четкое выражение арочных пространств позади.

Станция Паддингтон, построенная в 1852-4 годах, не имеет такого величественного экстерьера, поскольку ее южный конец закрывает отель Hardwicks' Great Western. Инженер Брюнель привлек к работе архитектора М. Д. Уайатта (1820-77), который разработал для металлических элементов навеса орнамент, который, по специальному запросу Брюнеля, был одновременно новаторским и подходящим для используемых материалов (иллюстрация [65](#)). Слегка сарацинский колорит придают как сталагмитовые модели больших стоек, так и кованые элементы узоров, которые заполняют люнеты на концах и даже проходят по бокам больших эллиптических арок. Но детализация этих элементов, хотя и излишне сложная, безусловно, является довольно оригинальной и вполне уместной для материалов и сложных пространственных эффектов трех больших параллельных навесов, пересекаемых двумя одинаково высокими трансептами. Холодный дух станции Кубитта напоминает ранний романтический классицизм; более богатые формы Паддингтона связаны с возникающими «высокими» стилями третьей четверти века, одним из первых проявлений которых был отель Great Western (см. главу 8).

К 1853 году увлечение железными конструкциями было настолько велико, что Экклезиологическое общество, забыв о своих пугинских принципах — Пугин умер годом ранее, но не без того, чтобы выступить с резкой критикой металлическо-стеклянной конструкции Кристального дворца — поручило своему любимому и наиболее «правильному» архитектору Карпентеру спроектировать для них железную церковь. Не смерть Карпентера два года спустя, а отказ английских епископов освятить сборные конструкции для постоянного использования свел на нет этот интересный проект, подобный церквям Рикмана и Крэгга в Ливерпуле, построенным сорок лет назад. Общий поток сборных конструкций, которые теперь производились для Австралии и других отдаленных районов, где еще не было собственной строительной промышленности, замедлился в 1854 году, когда потребности Военного министерства в казармах (в связи с Крымской войной) отвлекли производителей сборных конструкций от гражданского строительства.

Однако в том же году Сидней Смирк начал работу над одним из последних крупных памятников литейного искусства в Англии — купольным читальным залом во дворе Британского музея, принадлежащего его брату. Неуклюжий по пропорциям и окруженный стеллажами, он не может сравниться по своему дизайну с читальным залом, который Анри Лабруст добавил к Национальной библиотеке в Париже в 1862-8 годах (иллюстрация [69](#)). Этот великолепный интерьер с множеством световых куполов из терракоты,

поддерживаемых тончайшими металлическими колоннами и арками, является большим шагом вперед по сравнению с его более ранней Библиотекой Сент-Женевьев (рисунок 14). Однако читальный зал в Париже не имеет собственного экстерьера, как и читальный зал в Лондоне, поскольку он входит в группу зданий XVII и XVIII веков, которые Лабруст адаптировал и расширил (см. главу 8). Еще более поразительны стеллажи Лабруста, видимые из читального зала через большую стеклянную стену, поскольку в них весь объем пространства артикулируется вертикальными и горизонтальными металлическими элементами, что в некоторой степени напоминает интерьер Хрустального дворца. Но в шестидесятые годы такие вещи были исключительными.

В 1853-8 годах сын Л.-П. Балтара Виктор (1805-74) построил Центральный рынок^[176] в Париже при содействии Ф.-Э. Калле (1791-1854) в гораздо менее элегантно, но более откровенном стиле, обнажив металлическую конструкцию как снаружи, так и внутри, по личному настоянию Наполеона III. Сен-Эжен, почти полностью построенная из железа церковь в готическом стиле, была возведена в Париже в 1854-5 годах Л.-А. Буало (1812-96).^[177] Церковь Сен-Поль в Монлюсоне, Алье, построенная Буало в 1863 году, является вторым французским примером церкви из чугуна, и он создал проекты для нескольких других. Его Нотр-Дам-де-Франс у Лестер-сквер в Лондоне, скромная церковь 1868 года, была полностью перестроена после последней войны.

Однако для проведения первой Парижской международной выставки 1855 года Ф.-А. Сендрие (1803-92) и Ж.-М.-В. Виель (1796-1863), оба ученики Водуайе и Леба, в 1853-4 годах создали не еще один Хрустальный дворец, подобный тем, что были построены или строились в Дублине, Нью-Йорке, Копенгагене, Мюнхене, Амстердаме, Бреслау и других городах, а пример смешанной конструкции. Великолепные арочные интерьеры из железа и стекла были почти полностью скрыты снаружи очень традиционной каменной оболочкой. Только на Парижской выставке 1878 года железо и стекло были открыто показаны и декоративно обработаны на внешней стороне такого сооружения во Франции (см. главу 16). Энтузиазм по поводу железа явно пошел на спад; в Великобритании эпоха чугуна закончилась еще более внезапно и гораздо более драматично, чем во Франции.

В 1855 году сэр Генри Коул, главный организатор Всемирной выставки 1851 года, должен был предоставить на территории поместья в Бромптоне, в части Лондона, которая сейчас называется Южный Кенсингтон и которую комиссары только что приобрели на вырученные от выставки средства, временное помещение для коллекций, которые формировались Департаментом практического искусства правительства. Поскольку строительство велось в спешке и в военное время, неудивительно, что Коул не нанял ни архитектора, ни инженера, а поручил эдинбургской подрядной фирме C. D. Young & Son проектирование и возведение здания под номинальным контролем инженера сэра Уильяма Кубитта (1785-1861). Это был, безусловно, удивительный продукт государственного агентства, занимавшегося повышением стандартов «художественного производства»! Хотя сегодня мы можем оценить некоторые практические достоинства этого здания как музея науки и искусства, следует признать, что оно уступало даже обычным современным сборным конструкциям, к которым оно технически относится. Джордж Годвин (1815-88), редактор журнала «*Builder*», насмешливо прозвал его «Бромптонскими котлами», что вызвало хор неодобрения, столь же громкий, если не более, как и одобрение, которое вызвал Кристальный дворец пятью годами ранее.

После этого британский и континентальный интерес к железным конструкциям быстро пошел на убыль; в течение примерно пятнадцати лет открытый металл в основном использовался в коммерческих фасадах зданий в Соединенных Штатах, которые, как уже отмечалось, теперь все больше напоминали каменные по своим размерам и деталям.

Строительная сталь начала использоваться здесь и там с начала шестидесятых годов, но серьезное начало эпохи стали было еще впереди, через четверть века (см. главу [14](#)).

По крайней мере в Англии, ее главной родине, эпоха чугуна, столь парадоксально связанная с готическим возрождением на самых ранних этапах, подошла к концу в значительной степени из-за триумфа готического возрождения около 1850 года (см. главу [10](#)). В течение нескольких десятилетий характерные новые архитектурные разработки были скорее стилистическими, чем техническими. Однако именно поздние теории — а не практика — французского медиевиста Виолле-ле-Дюка сыграли большую роль в возрождении интереса к открытому использованию металла на континенте в 80-е и 90-е годы (см. главу [16](#)).

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

1850-1900

ГЛАВА 8

ВТОРОЕ ИМПЕРИИ ПАРИЖ, ОБЪЕДИНЕННАЯ ИТАЛИЯ И ИМПЕРСКО-КОРОЛЕВСКАЯ ВЕНА

Многие историки в отчаянии просто называли период после 1850 года «эклектическим», как будто более ранние периоды архитектуры — и в частности все предыдущие сто лет с 1750 года — не были эклектичными, хотя и в меньшей степени. В эклектизме конца XVIII и начала XIX веков можно легко выделить два основных стилевых направления, которые были отдельно рассмотрены в Части I (в главах 1-5 и 6 соответственно). Так же и в 50-е, 60-е и 70-е годы среди архитекторов можно выделить два основных лагеря. Их программы были менее четкими, чем в предыдущем полувеке, и в одном случае гораздо менее широко принятыми на международном уровне. Тем не менее, высокая викторианская готика Англии в совокупности с более поздней неоготикой в других странах, с одной стороны, и то, что можно условно назвать международным стилем Второй империи, с другой, охватывают значительную часть наиболее заметных архитектурных произведений третьей четверти века.

И викторианская готика этого периода, и стиль Второй империи были «высокими» фазами стиля. Возможно, по этой причине ни один из них не контролировал, как это делал романтический классицизм в предыдущие десятилетия века, всю или даже очень обширные сегменты строительной деятельности; однако вместе они придали цвет очень значительной ее части. Очевидные признаки того или другого, или даже обоих стилей — внешняя полихромия и высокие мансардные крыши, соответственно — можно найти как на таких скромных объектах, как мельницы и жилые дома для рабочего класса, так и на крупных общественных памятниках. Высокая викторианская готика сначала развивалась в англиканской церковной архитектуре и всегда несла в себе довольно церковный оттенок — иногда довольно нелепый, как в случае готических ликероводочных заводов, готических пабов и готических канализационных сооружений. Континентальная неоготика в большей степени ограничивалась церквями, особенно во Франции. Международный стиль Второй империи черпал вдохновение в грандиозном расширении дворца в Париже; что-то парижское и даже дворцовое присуще ему, когда он использовался — как часто бывало во внефранцузском мире — для таких объектов, как фабрики и скромные пригородные виллы.

И викторианская готика, и стиль Второй империи имели определенные национальные корни, но оба были также полны элементов итальянского происхождения. В этом отношении высоковикторианская фаза пятидесятых и шестидесятых годов была в некотором роде аналогична германскому *Rundbogenstil*, а также являл, будучи прямым наследником более раннего и более пуристического готического возрождения сороковых годов в Англии. Часто стиль Второй империи был даже более итальянским, поскольку в основном представлял собой лишь помпезную модуляцию более раннего возрождения Ренессанса. Один из них имел свои корни в живописном стиле, но отличался от более ранних проявлений живописного стиля тем, что был «стилем» — или почти стилем — а не просто отражением точки зрения. Другой имел корни не только в романтическом классицизме, но и в более раннем высоком ренессансе и барокко; некоторые качества этих более ранних стилей были как продолжены, так и возрождены. Но ни высокая викторианская готика, ни

Второй империи не были «возрождениями» в смысле тех, что имели место в первой половине века; они жили собственной энергичной жизнью XIX века, а не заимствованной из прошлого. В обоих случаях более правильно сказать, что они возродились.

Стиль Второй империи был наследником, или, по крайней мере, преемником последнего универсального стиля западного мира — романтического классицизма. Более того, его широкое международное влияние едва ли закончилось с окончанием правления Наполеона III во Франции, так же как его начало не ждало его вступления на престол. Однако в отношении этого влияния следует отметить, что, рассматриваемый как определенный «стиль», стиль Второй империи очень далек от того, чтобы характеризовать французское производство в эту эпоху так же, как и производство в нескольких других странах. Действительно, несколько парадоксально, но можно сказать, что его фактическое начало произошло за пределами Франции и до фактического начала Второй империи в 1852 году. В этой и следующей главах некоторые альтернативные направления, сменившие раннее возрождение ренессанса, были связаны со стилем Второй империи, иногда, возможно, несколько произвольно, из-за отсутствия более подходящего места для их рассмотрения.

Хотя Франция в первой половине XIX века была менее подвержена влиянию живописного стиля, чем Англия, возрождение Ренессанса позволило в 30-40-е годы несколько отойти от более жестких канонов романтического классицизма (см. главы 3 и 6). Самые ранние французские работы 20-х годов, которые могут показаться вдохновленными итальянским Возрождением, очень строги и плоские, иногда приближаясь к эффектам немецкого *Rundbogenstil*, но последовательно пренебрегая тенденциями этого стиля к средневековью или оригинальности в деталях. Постепенно, при Луи-Филиппе, произошли изменения: с одной стороны, возник интерес к более поздним периодам итальянского Возрождения, с другой — все более широкое и менее периферийное использование моделей XVI века и даже более поздних отечественных моделей. Общим для обоих этих направлений было явное стремление к более богатым и пластичным эффектам.⁴ Что прежде всего отличает зрелый стиль Второй империи, даже в большей степени в других странах, чем во Франции, так это разработка трехмерной композиции за счет использования видимых мансардных крыш и павильонов на концах и в центре зданий, причем последние увенчаны либо особенно высокими мансардами с прямыми сторонами, либо, что еще более характерно, выпуклыми или вогнутыми. Такие особенности редко встречаются до 1850 года во Франции и почти неизвестны в других странах.^[129]

Возвращение мансарды во Франции сложнее документировать, чем ее появление в качестве нового элемента архитектурной композиции в других странах, поскольку во Франции она никогда не выходила из употребления как практичное средство для создания пригодных для использования чердаков. С ростом подражания французским образцам XVI века во второй четверти века высокие крыши типа « » более средневекового типа стали использоваться с некоторой частотой. В «Доме Франциска I» Бье 1825 года их не было, но десять лет спустя они очень заметны на доме *Франциска I*, построенном Дюсилионом на улице Ваню. Более того, Лесюр в конце тридцатых годов едва ли мог избежать их использования при расширении Отель-де-Виль XVI века (иллюстрация [22A](#)). Как отмечалось ранее, похоже, что именно Н.-А.-Г. де Гисорс в *École Normale Supérieure*, построенной в 1841-7 годах, первым вновь ввел в оформлении заметных зданий мансарды в стиле XVII или начала XVIII века в сочетании с деталями, которые, по крайней мере, отдаленно напоминают *стиль Людовика XIV*. К концу 40-х годов использование таких мансардных крыш было довольно распространенным явлением во Франции, хотя им редко уделялось особое внимание.

Если бы Дюзильон в 1849-51 годах построил особняк с мансардой для Т. Х. Хоупа^[180] в Париже, а не в Лондоне, или датчанин по происхождению, но получивший образование в Париже

Детлеф Лиенау (1818-87)^[181] построил свой дом с мансардой для Харта М. Шиффа в тот же период во Франции, а не в Америке, ни один из них не был бы особенно примечателен. Но в Англии и Соединенных Штатах середины века подражание французским образцам само по себе было новым явлением. Мансарды Дюзиллиона и Лиенау, достаточно умеренные по французским меркам, подсказали англичанам и американцам способ придать зданиям, имеющим общий ренессансный характер, что-то от смелого силуэта, который высокие остроконечные крыши придавали викторианским готическим сооружениям. Как и башни с лоджиями и угловые дымоходы Барри, мансарды напрямую отвечали характерному для середины века стремлению резко отойти от плоских поверхностей и почти плоских вершин кубических блоков романтического классицизма. Композиция павильона предлагала аналогичный ресурс для пластического моделирования фасадов.

В 1851 году, сразу после дома Хоупа, Хардвики приступили к проектированию отеля Great Western в Паддингтоне в Лондоне. Следует отметить, что это было еще до фактического начала Второй империи во Франции. Несмотря на то, что этот отель выглядит неуклюжим и очень неопределенным в использовании французских прецедентов, современники в целом признавали, что его вдохновение было заимствовано из периода Людовика XIV. Сложная массивность и разбитый горизонт с крышами разной высоты и башнями в виде павильонов на концах гораздо более очевидно предвещают стиль Второй империи в той форме, в которой он вскоре будет принят за пределами Франции, чем дома в Лондоне и Нью-Йорке двухлетней давности. Кроме того, в отличие от Дюзильона и Лиенау, архитекторы отеля Great Western, признанные мастера угасающего неоклассицизма, а также набравшего популярность готического и ренессансного возрождения, не были обучены во Франции.

Если международный стиль Второй империи в некотором смысле зародился за пределами Франции, то его духовная столица, тем не менее, находилась в Париже. Престиж новой столицы императора, быстро восстановленный после более чем поколения забвения, а также визуальная привлекательность многочисленных мансард и фасадов в виде павильонов объясняют всемирный успех этого стиля в течение и даже после восемнадцати лет существования Второй империи.

В 1852 году Наполеон, тогда еще принц-президент, провозгласил себя императором. Несколькими месяцами ранее он уже продемонстрировал свое стремление возродить величие не только правления своего дяди, но и более ранних французских монархов, приняв решение достроить Лувр^[182] — или, точнее, соединить Лувр с Тюильри. Это был проект, над которым поколения архитекторов бились на бумаге и который уже несколько раз начинался, но так и не был реализован. Заказ получил Висконти, а не Дюбан, который с 1848 года занимался весьма спорной реставрацией старого Лувра. Висконти был выбран не из-за своей репутации частного архитектора, а в основном потому, что ряд государственных проектов по строительству новых библиотечных зданий в Париже, которые ему было поручено подготовить при Луи-Филиппе и даже при Второй республике, провалились, и считалось, что он заслуживает важного заказа от государства. Возможно, также его гробница Наполеона I в Дом-Инвалидах сделала его особенно симпатичным Наполеону III.

Шестидесятилетний Висконти очень быстро разработал жизнеспособный проект нового Лувра. Рассчитывая на то, что большой размер Cour du Carrousel скроет неудобное отсутствие параллелизма между Лувром и Тюильри, он запланировал два полых блока, простирающихся на запад по обоим концам существующего западного фасада старого Лувра. За этими блоками более узкие крылья, частично уже построенные, соединялись бы с двумя концами Тюильрийского дворца, в котором обычно жили французские правители. Посередине фасадов боковых блоков должны были быть большие павильоны, повторяющие павильоны Ле Мерсье в центре западного крыла старого Лувра, а также другие, более

мелкие павильоны, обозначающие выступающие углы в сторону площади Каррузель. Хотя новые постройки предназначались для размещения различных объектов — двух министерств, библиотеки, конюшен Тюильри и т. д. — они были спроектированы комплексно, без конкретных указаний на то, что будет происходить за длинными стенами и внутри различных павильонов. Новый Лувр не был дворцом или королевской резиденцией, но, как и старый Лувр, который к тому времени размещал несколько разнородных объектов, в первую очередь главную художественную галерею Франции, он должен был выглядеть как дворец.

В 1853 году Висконти умер, и его место занял Х.-М. Лефюль (1810-80), ученик Уйо. Лефюль значительно обогатил проект и тем самым создал главный парижский образец стиля Второй империи (), по крайней мере, таким, каким его узнал мир за пределами Франции в конце 50-х и 60-х годов. Несмотря на то, что Лефюль в значительной степени опирался на прецеденты, предоставленные различными частями старого Лувра, важно подчеркнуть, что его дизайн не представлял собой, как в первой половине века, конкретное «возрождение». С одной стороны, старый Лувр, строительство которого было начато Пьером Леско в конце правления Франциска I и продолжено рядом архитекторов в течение следующих четырехсот лет, предлагал широкий спектр идей, но не имел единой модели. Наиболее характерные и яркие черты Нового Лувра, угловые павильоны, были наиболее эклектичными по своему вдохновению и по своему общему эффекту наиболее оригинальными (иллюстрация [68](#)). Ни одна часть старого Лувра не является столь смелой и пластичной, как эти павильоны с их богатыми накладными ордерами, выдвинутыми далеко за плоскость стены; только Павильон часов Ле Мерсье в старом Лувре послужил прецедентом для большой высоты всех новых крыш павильонов и, в частности, для выпуклых мансард, похожих на квадратные купола, над центральными павильонами, фланкирующими Кур-дю-Карусель.

Несмотря на то, что скульптурное убранство Гужона в самых ранних работах во дворе старого Лувра было роскошным, оно было деликатным по масштабу и очень плоским; большая часть скульптурного убранства новых павильонов довольно точно следует за Гужоном, но еще больше — некоторые из них почти в круглом виде — настолько помпезно пластичны, что почти оправдывают термин «необарокко». Хотя для большинства отдельных деталей существуют реальные прецеденты начала XVII века, очень пышные каменные мансардные окна на фоне высоких прямых мансард угловых павильонов выглядят особенно необычно. В течение следующих тридцати лет и даже дольше такие черты Нового Лувра будут копироваться во всем западном мире, но, как ни парадоксально, они оказали гораздо меньшее влияние во Франции и почти никакого — в Париже.

Что касается внешнего мира — в первую очередь, возможно, Англии и Соединенных Штатов, но не в меньшей степени и Латинской Америки — то Новый Лувр был главной архитектурной гордостью Парижа Второй империи и символом космополитической современности *par excellence*. Горожане Амстердама и Монреаля, отдыхающие в Йоркшире и серебряные шахтеры в Скалистых горах — все они ожидали найти его отголоски в роскошных новых отелях, которые они часто посещали; латиноамериканцы продолжали подражать ему даже в XX веке. Однако в реальном Париже Второй империи, Париже, который в значительной степени сохранился до наших дней, Новый Лувр — лишь одно из многих выдающихся сооружений и, как уже было сказано, даже не самое типичное.

Первый Наполеон не успел провести какую-либо значительную урбанистическую реорганизацию своей французской столицы. Но без доброй воли его преемников, в частности Луи-Филиппа, архитектурные проекты, которые он смог инициировать, никогда бы не были доведены до конца. Однако его племянник, присягнувший на мир, а не на войну, имел почти два десятилетия для строительства. Более того, задолго до начала своего

правления он окончательно решил перепланировать Париж более радикально, чем когда-либо перепланировался какой-либо большой город.^[183] От предыдущих кампаний по расширению и перепланировке Парижа осталось лишь несколько красивых площадей, Елисейские поля и улица Риволи; но Париж Второй империи, Париж бульваров и широких проспектов, является урбанистическим шедевром третьей четверти XIX века, периода, который почти везде, за исключением Вены, был отмечен заметным дефицитом урбанистических достижений.

Несмотря на всю роскошь отдельных памятников, которыми были украшены центральные точки Парижа Наполеона III, их окружение, как правило, более выдающееся, чем «драгоценности», установленные в них; исключением, конечно, является площадь Звезды, где, однако, драгоценность была унаследована от более раннего периода (иллюстрация [7](#)). Это объясняется высоким уровнем дизайна, который поддерживался в новых жилых кварталах, выстроившихся вдоль *площадей*, бульваров и проспектов (иллюстрация [75A](#)). Поскольку в Париже Второй империи городская целостность более значима, чем отдельные здания, и поскольку на протяжении многих лет империи — и даже до 80-х годов — стилистическое развитие было очень незначительным, парижское производство этого периода вполне можно представить скорее топографически, чем хронологически, как если бы мы описывали экскурсию по его великолепию.

Существует одна сохранившаяся железнодорожная станция, имеющая некоторое значение для того периода, в который мы прибываем. Однако эта станция, Gare du Nord, спроектированная Хитторфом в 1861 году и построенная в 1862-1865 годах, возможно, менее прогрессивна, чем Gare de l'Est, построенная Дюкесне, которая как раз была завершена к началу Второй империи (иллюстрация [22B](#)). Плоские ионические пилястры фасада и большие проемы между ними, окруженные арковыми сводами, свидетельствуют о твердом сопротивлении, которое поколение Хитторфа оказало более роскошным вкусам середины века, выраженным в работе Лефеля над Новым Лувром. Еще более характерным примером романтического классицизма, и, вероятно, более изящным, хотя и менее известным, чем Gare du Nord, был Gare de Lyon Сендриера, снесенный впоследствии, который был построен почти на десять лет раньше, одновременно с его Palais de l'Industrie в начале 50-х годов.

Выйдя из вокзала Хитторфа, сразу же попадаешь на характерные широкие прямые улицы, часто усаженные деревьями, которые были новыми артериями Парижа Второй империи. Непрерывные ряды серых каменных зданий с ровным горизонтом, увенчанным незаметными мансардами, обычно включают магазины внизу и всегда содержат квартиры наверху. Они спроектированы таким образом, чтобы привлекать очень мало внимания к отдельным сооружениям,⁴ почти так же мало, как и отдельные дома в лондонских террасах. Здесь гораздо меньше неровностей контуров, чем, например, вдоль Регент-стрит Нэша, и наблюдается общая согласованность в размерах и оформлении окон. Также практически не заметно разнообразия в использовании традиционных академических деталей, так четко вырезанных из мелкого известняка. Даже в тех редких случаях, когда более смелые архитекторы, такие как Виолле-ле-Дюк, использовали более оригинальные детали, единство характера практически не нарушалось, настолько последовательны были основные узоры фасадов (иллюстрация [101A](#)).

Поскольку план Парижа остался в основном радиальным, посетитель может выбрать, двигаться по окружности вдоль одной из линий внешних или внутренних бульваров или

повернуть внутрь, к центру. В целом, более выгодно двигаться центростремительно, поскольку внешние бульвары, как правило, очень однообразны. Остров Сите был первоначальным ядром Парижа; восточно-западная ось Лувра, продленная на запад вдоль Елисейских полей до Этуаль, уже обеспечивала центральный участок, параллельный Сене; новой поперечной осью должна была стать северо-южная артерия, проходящая от Восточного вокзала до Обсерватории. На острове обширный комплекс Дворца правосудия, реставрация и расширение которого были начаты Дюком еще в 1840 году, получил заметный орнамент Второй империи в своем западном блоке, выходящем на площадь Харкура, который был построен Дюком при содействии Э.-Т. Доммея (1801-72) в 1857-68 годах. Рационалистичный в своем структурном выражении и классический в большинстве деталей, этот фасад и зал за ним отражают вкусы того периода в тяжеловесности частей и довольно причудливой — и, безусловно, продуманной — неловкости моделирования различных традиционных элементов ордеров и мелких деталей. С другой стороны, следует отметить, что более ранние работы Дюка в Дворце правосудия отличались большой изящностью и элегантностью.

Основное сооружение Второй империи на восточно-западной оси Парижа, Новый Лувр, уже было описано. Вдоль северной стороны Лувра улица Риволи была продлена на восток в 1851-55 годах на всю длину дворца без изменений в первоначальном проекте Персье и Фонтейна, за исключением добавления высоких мансардных крыш по всей длине улицы и ее ответвлений. Даже большой новый отель был вписан в эту структуру. Однако благодаря своему островному расположению высокие закругленные крыши придают этому кварталу, который обычно виден с площади Театра Французского на севере, некую новую пластичность; таким образом, он в конечном итоге стал подходящим завершением авеню Опера, после того как она была окончательно достроена при Третьей республике.

Напротив восточной стороны Лувра Хитторф сбалансировал восстановленный готический фасад Сен-Жермен-л'Оксерруа с новым фасадом мэрии Лувра, построенной в 1857-1861 годах. Характерной чертой этого периода во Франции является отказ от готических деталей на этом светском фасаде в пользу чего-то, отдаленно напоминающего *Франсуа I*; тем не менее, узор фасада церкви тщательно повторяется, вплоть до розетки в высоком фронте, а новая башня, построенная Баллу, расположенная на оси между церковью и мэрией, является готической.

До Ронд-Пойнт Елисейские поля окружены парковками с обеих сторон и украшены фонтанами и другими элементами, спроектированными Хитторфом (см. главу [3](#)). На Ронд-Пойнт находится несколько очень роскошных *особняков*, но за ним проспект был застроен — или, точнее, в основном, в конечном итоге был застроен — как очень широкий бульвар, по бокам которого расположены большие жилые дома с магазинами и кафе на первых этажах. На открытой площадке слева между главной осью, рекой и новым кварталом, который получил название «Франсуа I» от дома Бье, располагались Зимний сад 1847 года и Дворец промышленности 1853-1854 годов. Здесь же находится Ротонда панорам 1857 года, построенная Ж.-Ж.-А. Давиудом (1823-81). Вокруг Арки Звезды, в дальнем конце Елисейских полей, расположены пары величественных домов; они были спроектированы Хитторфом в сотрудничестве с Роо в 1855 году и построены в 1857-1858 годах в столь академическом стиле, что можно сказать, что это было почти возрождение *стиля Людовика XVI* (иллюстрация [7](#)). Общая планировка *площади* была определена Османом, который расширил гораздо более ранний проект Хитторфа.

Наиболее примечательным в этой застройке середины XIX века вдоль главной оси города является преемственность вкусов периода Второй империи и предшествующего ему

периода. Единственным реальным отголоском Нового Лувра были большие частные дома, отступающие от Ронд-Пойнт.

Авеню де л'Опера, простирающаяся на северо-запад от площади Театра Франсе, с момента своего завершения в 1878 году стала главной поперечной осью, а не бульвар Себастополь на востоке, как это было ранее. Площадь Оперы с коротким отрогом авеню на ее южном конце была заложена в 1858 году, а фасады зданий (пластина [70С](#)) вокруг нее начали возводиться в 1860 году по проектам Роо де Флери и Анри Блонделя (1832-97). Опера (более правильно — Национальная академия музыки) — после Нового Лувра самое заметное произведение Второй империи — было начато в 1861 году по проекту, с которым Ж.-Л.-К. Гарнье (1825-98), ученик Леба, который также недолго работал у Виолле-ле-Дюка, выиграл второй конкурс, проведенный в том же году. Хотя проект Гарнье часто считается особенно характерным для вкусов императорской четы, на самом деле он был очень непопулярен у императрицы Евгении; она ожидала, что будет принят проект ее друга Виолле-ле-Дюка, и была в ярости, когда он не победил. Внешне Опера была в основном завершена к 1870 году, но окончательно достроена и открыта только в январе 1875 года, так что ни Наполеон III, ни Евгения так и не побывали в ней.

Здесь, в самом центре, контраст между окружающей средой и памятником во времена Второй империи в Париже достигает своего апогея, хотя эта среда гораздо богаче и пластичнее, чем та, которую создают строгие плоские здания, окружающие Арку Звезды. Однако, как и там, использование гигантского ордера на всех больших блоках, образующих *площадь*, свидетельствует о явно академическом вкусе ведущих французских архитекторов того периода; но закругленные павильоны Блонделя, где две крупные улицы сходятся под углом с обеих сторон, обеспечивают почти барочную вычурность в группировке различных масс, определяющих сложное пространство (иллюстрация [70С](#)). Безусловно, результат сильно отличается от больших открытых площадей, окруженных отдельными блоками простой геометрической формы, которые предпочитал романтический классицизм.

Опера роскошна, но по-другому, чем Новый Лувр (иллюстрация [70В](#)). Однако в работе Гарнье, как и в работе Лефеля, общий необарочный эффект достигается за счет элементов, в основном происходящих из эпохи Высокого Возрождения, но в данном случае итальянского, а не французского. Богато окрашенный мрамор, великолепно размещенные скульптуры Карпо, и прежде всего манера, с которой массивные элементы здания сложены друг на друга — от богато украшенной колоннады, венчающей главный фасад, через полукупол, который выражает внешний вид зрительного зала, до высокой сцены в задней части — гораздо богаче пластически, чем несколько повторяющаяся схема Нового Лувра. Кроме того, все это становится полностью трехмерным благодаря сопоставимой организации основных элементов по бокам и сзади. Таким образом, Гарнье создал визуальный эквивалент сложной структуры своего чрезвычайно тщательно проработанного плана, несомненные достоинства которого можно в полной мере оценить только на бумаге (рисунок [15](#)). Внутри Оперы большая лестница, фойе и сам зрительный зал изобилуют несколько кричащим золотом, а обилие деталей имеет странную, нехарактерную для ренессанса, остроконечность и неровность (иллюстрация [71](#)). Эта особенность подчеркивает, насколько неархеологическим был подход Гарнье, насколько он был чувствителен (возможно, бессознательно) к новым вкусам середины века, которые породили высокую викторианскую эпоху: в Англии в предыдущем десятилетии и в целом способствовали международному успеху стиля Второй империи. Когда Евгения спросила его, какой «стиль» у Оперы — Людовика XIV, Людовика XV, Людовика XVI — он ответил тактично и точно: «C'est du Napoléon III» (Это стиль Наполеона III).

Как и роскошь Нового Лувра, роскошь Гарнье имеет несомненно выскочкувский характер, характерный для того времени и места; но темп, который он задал, как бы его ни подражали во всем мире в более поздних оперных театрах, и особая способность, которую он проявил, чтобы удовлетворить вкус к помпезной роскоши третьей четверти века, никогда не были превзойдены другими архитекторами, тем более французскими. В двух театрах, расположенных по обе стороны от площади Шатле, построенных в 1860-2 годах, Давиуд, архитектор Ротонды Панорам, практически не пытался соперничать с Оперой Гарнье; но они значительно более успешны сами по себе, чем Водевиль на бульваре Капуцинов 1872 года работы А.-Ж. Манье (1816-85), который пытается соперничать. Собственный Рапотама Français Гарнье 1882 года по адресу 251 Rue Saint-Honoré имеет лишь скромный фасад, выходящий на улицу.

Только одно другое произведение самого Гарнье может соперничать с Оперой — его казино в Монте-Карло 1878 года. Прекрасное место, которое оно занимает, в некоторой степени компенсирует его безвкусную отделку из окрашенной штукатурки, а фасад с двумя башнями, выходящий на залив, имеет подходящую праздничную атмосферу. Казино и бани, построенные им в Виттеле в 1882 году, его обсерватория в Ницце и Cercle de la Librairie 1880 года на бульваре Сен-Жермен в Париже имеют гораздо более сдержанный дизайн. Palais Longchamps 1862-9 годов в Марселе, построенный Н.-Ж. Эсперандье (1829-74), который работал на Questel и Vaudoyer, представляет собой два дворцовых музейных блока, соединенных изогнутой колоннадой над сложной каскадной лестницей, и является более необарочным, чем большинство работ того периода (иллюстрация [70А](#)); но большая часть заслуги принадлежит скульптору Бартольди, чей ранний проект фонтана был перенят Эсперандье.

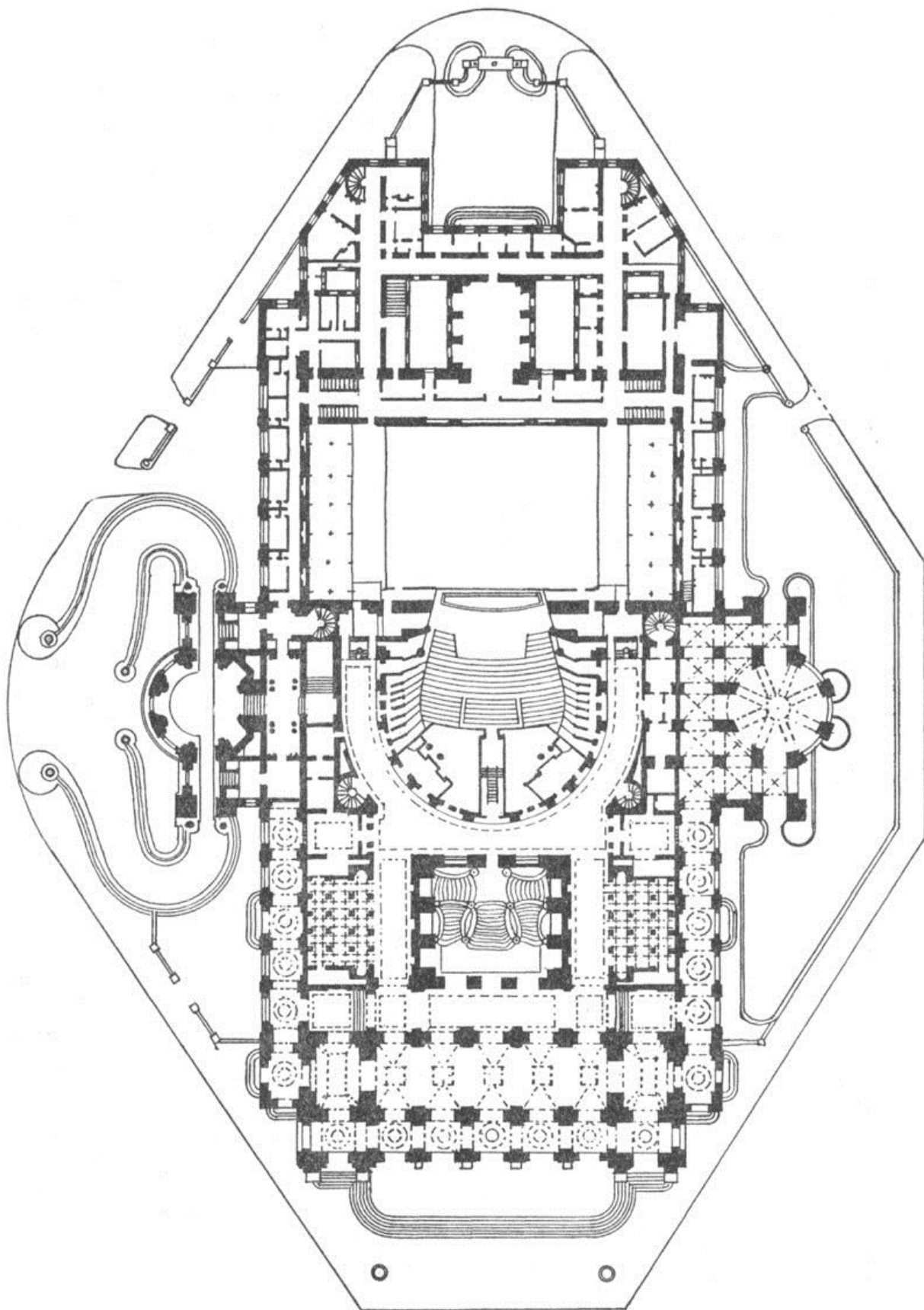


Рисунок 15. Ж.-Л.-К. Гарнье: Париж, Опера, 1863-74, план

Несмотря на то, что было сказано о домах на Ронд-Пойнт, большинство особняков Второй империи в Париже, по крайней мере те, которые были построены ведущими архитекторами,

как правило, довольно сдержанны в своем общем дизайне и часто довольно археологически точны в своих деталях. Более того, они, скорее всего, следуют французским моделям XVII или XVIII века, а не итальянским XVI или XVII века. Уже в отеле де Понтальба Висконти точно скопировал Версаль в интерьерах, в то время как его экстерьер следовал линии *особняков* начала XVIII века. (Он был радикально перестроен в 80-е годы.) Лабруст в отеле Фулд, 29-31 Rue de Berri, построенном в 1856-8 годах, довольно правдоподобно имитировал стиль Людовика XIII; а Альфред Арман (1805-88), ученик Леклерка и частый соавтор Пеллеше, при проектировании Отеля Перейр и его близнеца на площади Перейр около 1855 года приблизился к *стилю Людовика XVI* так же близко, как Хитторф в районе Этуаль. Тем не менее, изучение парижских образцов вдохновило многих иностранных архитекторов на проектирование домов, которые едва ли могли быть чем-то иным, кроме как стилем Второй империи.

Это в значительной степени объясняется особым характером публикаций К.-Д. Дейли (1811-93), ученика Дюбана, и П.-В. Каллиата (1801-81), ученика Водуайе, благодаря которым современные французские работы этого периода стали известны внешнему миру. Почти так же, как и в начале века, когда тома с иллюстрациями проектов Prix de Rome сделали высокие устремления французских архитекторов более известными студентам за рубежом, чем их обычная практика, публикации этого более позднего периода, по-видимому, сосредоточили внимание только на некоторых аспектах французской архитектурной сцены, достаточно заметных, но не совсем характерных с точки зрения общественных памятников и доминирующего официального вкуса. Не зная французского архитектурного прошлого, не имея запретов, привитых французским архитекторам в раннем возрасте в ходе обучения в École des Beaux-Arts, иностранные архитекторы легко извлекали из опубликованных источников стиль Второй империи, значительно более роскошный, чем тот, который обычно одобрялся для общественного использования во французских академических кругах, и сделали его своим. Даже в области общественной архитектуры иностранцы, должно быть, смотрели на современные работы другими глазами, чем французы.

Например, Tribunal de Commerce на Île de la Cité, агентство, которое в 1858-64 годах получило собственное здание вместо простого помещения в Бирже, по мнению французских современников, должно было выражать в своих деталях личный энтузиазм императора по поводу зданий *кватроченто*, которые он недавно видел в Брешии. Но потомки, как и иностранцы, когда Трибунал был новым, отмечают в этой работе А.-Н. Бейли (1810-92) характерные для Второй империи мансарды и почти необарочный купол, который по настоянию Османа был добавлен, чтобы закрыть вид на новую артерию север-юг, а не необычно плоские и деликатно детализированные фасады. Гораздо более изящным является фасад той части Школы изящных искусств, которая выходит на Сену и была построена мастером Бэйли Дюбаном в 1860-1862 годах, более изящным и, без сомнения, более соответствующим самым взыскательным вкусам того времени. Довольно прямо выражая свое внутреннее назначение — здесь находятся выставочные галереи и т. д. — детали этого фасада довольно оригинальны, но при этом не выглядят причудливо, как у Дюка на Дворце правосудия, а в целом композиция очень тонкая (иллюстрация [72B](#)). В значительной степени сохранилась холодная строгость, характерная для предыдущего полувека, но Дюбан явно стремился быть творческим, а не археологическим, поэтому нельзя правильно применять стилистические названия из прошлого (), даже в той степени, в какой это возможно в случае Нового Лувра и Оперы. Однако такое высокое отличие дизайна, которого достиг здесь Дюбан, было довольно редким явлением в Париже Второй империи; оно сопоставимо с не менее исключительным отличием Библиотеки Сент-Женевьев Анри Лабруста 40-х годов.

Принятый диапазон стилистического вдохновения был настолько широк, что зачастую только определенный синкретизм придает зданиям этого периода, номинально относящимся к одному из полудюжины «стилей», узнаваемый современный колорит. Также и новые методы строительства, вместо того чтобы полностью заменить каменную кладку и тем самым требовать оригинального выражения, как в Центральных рынках Виктора Балтара, были более характерно слияны с ней, как в читальных залах библиотек Лабруста (). Из них только более поздний, в Национальной библиотеке, был построен во время Второй империи (иллюстрация [69](#)). За исключением этой Salle de Travail 1861-9 годов и Magasin или стеллажей, которые так восхищают потомков, большинство других работ Лабруста в этом учреждении, начатых в 1855 году, столь же вторичны, как и его частные дома; в большинстве случаев трудно сказать, где заканчиваются старые здания XVII и XVIII веков и начинаются его добавления XIX века и добавления его преемника Ж.-Л. Паскаля (1837-1920).

Несмотря на все более широкое использование металла во всех видах зданий, к нему, несомненно, относились с меньшим симпатией, чем раньше, и поэтому меньше успеха имели попытки найти подходящее выражение его качеств (см. главу [7](#)). Однако исключением являются Центральные рынки в Лионе 1858 года, построенные Антуаном Дежарденом (1814-82), учеником Дюбана, которые обладают некоторой элегантностью в стиле Лабруста в арочных и перфорированных металлических конструкциях, перекрывающих три нефа, чего нет в гораздо более крупных Центральных рынках в Париже, построенных Балтаром.

В церковной архитектуре в Париже при Наполеоне III царил полный эклектизм, хотя в провинции наиболее популярным был готический стиль. Новые парижские церкви, как правило, занимают центральные места, где сходятся крупные проспекты или меняют направление бульвары, но, как и Опера, они имеют мало визуального отношения к сдержанному окружению, создаваемому жилыми кварталами, среди которых они расположены. Напротив, каждая из них, кажется, призвана иллюстрировать альтернативный стиль, совершенно отличный от стандартного городского стиля того времени.

Церковь Сен-Франсуа-Ксавье на бульваре Монпарнас была заложена пожилым Луссоном в 1861 году и достроена Т.-Ф.-Ж. Ушаром (1809-91) в 1875 году. С ее базиликальным планом и холодными деталями раннего Возрождения она вполне могла быть построена при Луи-Филиппе. С другой стороны, церковь Сен-Жан-де-Бельвиль, построенная Лассусом, начатая в 1854 году и завершенная в 1859 году после его смерти, хотя и больше и лучше построена, чем его церкви сороковых годов, едва ли представляет собой какой-либо прогресс по сравнению с церковью Сент-Клотильда Гау, завершенной Баллу всего двумя годами ранее. Неоготика едва ли может быть скучнее. Однако церковь Сен-Дени-де-л'Эстре (иллюстрация [98](#)), приходская церковь пригорода Сен-Дени, спроектированная в 1860 году соратником и преемником Лассуса Виолле-ле-Дюком и построенная в 1864-1867 годах, по качеству более сопоставима с современными церквями высокой викторианской готики в Англии (см. главу [11](#)).

Церковь Сен-Огюстен Виктора Балтара, также построенная в 1860-1867 годах, не расположена, как готические сооружения Лассуса и Виолле-ле-Дюка, в рабочем районе или пригороде, а занимает очень видное, хотя и неудобное узкое треугольное место на бульваре Малешерб, недалеко от его пересечения с бульваром Осман. Учитывая успех Жозефа Бойле () в его Центральных рынках, неудивительно, что Балтар использовал здесь железо, но он сделал это гораздо менее последовательно и тщательно, чем Бойле в церкви Св. Эжена (см. главу [7](#)). Арочные железные балки крыши очень плохо сочетаются с романско-ренессансным дизайном каменной конструкции ниже. Фасад с большим розетковым окном

выглядит несколько эффектнее. По крайней мере, он создает яркий урбанистический акцент среди стандартных многоквартирных домов, выстроившихся вдоль бульваров в этом квартале. Две другие большие парижские церкви похожи по качеству, хотя и совершенно разные по внешнему виду. Баллу, помимо завершения строительства Сент-Клотильды, построил как Сен-Амбруаз на бульваре Вольтера, который, безусловно, более правдоподобно романский, чем Сен-Огюстен, так и Ла-Трините на улице де ла Шоссе д'Антен, который гораздо менее правдоподобно напоминает *Франсуа I*, чем его более позднее произведение в Отель-де-Виль. Церковь Ла-Трините была построена в 1861-1867 годах, а церковь Сен-Амбруаз — в 1863-1869 годах. Обе церкви огромны и вычурны, но ни одна из них не имеет ярко выраженного характера. Как и многие другие сопоставимые примеры эклектизма этого периода в других странах, их легко узнать как произведения Второй империи по их недостаткам, а не по каким-либо характерным достоинствам.

Две церкви в романском стиле, расположенные в менее заметных местах и поэтому менее известные, гораздо более интересны. Одна из них — приходская церковь Шарантон, Сен, построенная Клодом-Нассаном (1801-79) в 1857-9 годах; она имеет четкую композицию и детали с несколько эклектичной элегантностью, достойной Лабруста или Дюбана. Гораздо больше по размеру — церковь Нотр-Дам-де-ла-Круа на улице Жюльен-Лакруа в парижском квартале Менилмонтан. Построенная Л.-Ж.-А. Эре (1821-99), учеником Леба, в 1862-80 годах, это крестообразное здание с арочными ребрами из ажурного железа, как у церкви Сен-Огюстен. С точки зрения археологической достоверности она не уступает церкви Квестеля в Ниме, строительство которой началось примерно на двадцать лет раньше, по дизайну каменных частей конструкции.

Единственной крупной парижской церковью 60-х годов, имеющей реальное значение, — и, по сути, единственной французской церковью — является церковь Сен-Пьер-де-Монруж на пересечении авеню дю Мэн и авеню д'Орлеан. Она была построена Ж.-А.-Э. Водремером (1829-1914), учеником Блуэ и Жильбера, в 1864-70 годах. Вдохновленная романским и раннехристианским стилями, возможно, более конкретно сирийским,⁴ эта базилика отличается прямолинейностью структурного выражения, благородными масштабами, выразительной композицией и сдержанностью, граничащей с грубостью, в деталях (иллюстрация [72A](#)). Тюрьма Санте Водремера на бульваре Араго в Париже, заказанная в 1862 году и построенная в 1865-85 годах, также выполнена в романском стиле или, по крайней мере, в очень простом стиле *Rundbogenstil*. Все еще довольно дурандеский характер этой тюрьмы иллюстрирует тесную связь Водремера, через работы его двух учителей, которые оба специализировались на проектировании тюрем и психиатрических лечебниц при Луи-Филиппе, с классицистическим рационализмом 1800 года. С другой стороны, его гораздо более поздние лица 80-х годов, Буффон и Мольер в Париже, а также в Гренобле и Монтобане, отражают более готический рационализм Виолле-ле-Дюка (см. главу [11](#)).

Работы Водремера, возможно, оказали некоторое влияние около 1870 года на американца Ричардсона, который еще был студентом в Париже, когда началось строительство церкви Сен-Пьер-де-Монруж (см. главу [13](#)). Однако во Франции его тип церковного дизайна не привел к какому-либо значительному развитию. В более маленькой и позднейшей парижской церкви Нотр-Дам на улице Отей (1876-83) сам Водремер не продемонстрировал дальнейшего развития своего личного стиля, хотя интерьер здесь впечатляет своими масштабами и пропорциями.

Огромная и выдающаяся церковь Сакре-Кёр на Монмартре в Париже была начата Полем Абади¹⁹⁹¹ (1812-84), учеником Леклерка, уже после окончания Второй империи в 1874 году и в основном завершена до конца века младшим Манье (Люсьеном, 1849-1916). Она также выполнена в романском стиле, но болезненно археологична — «болезненно», потому что ее

архитектор, восстанавливая свой главный средневековый образец, церковь Сен-Фрон в Перигё, по-видимому, стремился создать «прецедент» для нескольких элементов, которые он здесь использовал! Тем не менее, смелое использование замечательного местоположения этой церкви, возвышающейся над Парижем с высоты Монмартра, и пузырькообразный силуэт ее группы куполов, видимый издали, придают Сакре-Кер положительные качества, которых не хватает большинству других французских церковных сооружений конца XIX века, за исключением Сен-Пьер-де-Монруж.

С конца XVII века архитектура во Франции была высокоцентрализованной профессией. При Людовике XV несколько провинциальных городов продемонстрировали некоторую способность к независимой деятельности, но она угасла в непродуктивные годы, последовавшие за Революцией. За исключением Лиона и Марселя, в первой половине XIX века местная деятельность не возродилась в значительной степени. При Второй империи большинство французских городов по-прежнему довольствовались тем, что следовали примеру Парижа. Едва ли найдется крупный провинциальный город, который не проложил бы — чтобы сначала подчеркнуть положительную сторону картины — широкие бульвары или прямые проспекты и не застроил бы их более или менее удачными копиями парижских *домов-доходных*; с отрицательной стороны, общественные здания и церкви обычно копировали известные парижские образцы и слишком часто были намного хуже них.

В центрах крупнейших городов можно легко поверить, что вы не покидали Париж. Однако иногда встречаются урбанистические объекты, которые обладают большей жизнеспособностью, чем строго контролируемые и сдержанные по вкусу новые площади и улицы столицы. Довольно скромная площадь перед собором в Нанте с рядами высоких домов с мансардными крышами является тому примером. Более известен поднимающийся склон Каннебьер, продолжающийся улицей Ноай и аллеей Мейлан в Марселе, с колонным величием Торговой палаты слева, рядом со Старым портом внизу, и парой готических башен Сен-Венсан-де-Поль, закрывающих вид на вершине. Общественные здания в небольших городах иногда отличаются довольно неграмотным энтузиазмом в своих смелых пластических массивах и буйных грубых деталях, более близких к работам Второй империи за рубежом, чем к парижским; для некоторых глаз они обладают театральным шармом, не отличающимся от стиля опер Оффенбаха того периода. Они часто датируются периодом значительно позднее 1870 года.

Уже упоминался необарочный дворец Лоншан в Марселе, построенный Эсперандье (иллюстрация [70А](#)). Также в Марселе находится огромный собор в романо-византийском стиле, построенный в 1852-93 годах по проекту младшего Водуайе (Леона, 1803-72), ученика своего отца и Леба. Эсперандье стал *инспектором* на этой должности в 1858 году и продолжил работу после смерти Водуайе. Этот собор едва ли превосходит парижские церкви Баллу, тем более Водремера или даже Абади, но он более впечатляет своей пластичностью благодаря довольно избыточному сочетанию купольных западных башен, пересекающегося купола и куполов трансепта; он также исключительно колоритен для Франции. В оформлении внешних стен с чередующимися полосами белого и зеленого камня прослеживается почти высоковаканская готическая дерзость (). Здесь агрессивная уверенность того периода звучит еще громче, чем в Новом Лувре и Парижской опере; эта уверенность, кроме того, находит свое отражение в расположенной неподалеку высоко расположенной церкви Эсперандье Нотр-Дам-де-ла-Гард 1854-64 годов, которая является живописным акцентом самой наглой вульгарности Второй империи.

Однако Марсельская биржа, возвышающаяся над своей усаженной деревьями площадью, скорее похожа на Торговую палату на Каннебьере, поскольку она возвышается среди рядов домов, которые по своей скромности окрашенных штукатурных фасадов больше

напоминают провансальские, чем парижские. Первоначально начатая в 1842 году Пеншо, биржа была в основном построена в 1852-60 годах его учеником Костом, но ее стиль остался скорее стилем *Людвика Филиппа*, чем Второй империи.

Большая сложность и, как следствие, дороговизна стиля Второй империи, который во Франции обычно воплощался в изящном тесаном камне, ограничивали его полноценное использование столицей и крупнейшими провинциальными городами. Существует своего рода экономическая граница, от огромных сумм, которые император, а после него власти Третьей республики — даже несмотря на относительную бедность — были готовы вложить в представительные общественные сооружения на самом верху, через уровень, представленный тем, что парижские инвесторы тратили на многоквартирные дома или богатые провинциальные города на свои главные памятники, и, наконец, до скупых бюджетов на строительство в небольших городах и деревнях. Эта стратификация является своего рода аналогом распада той стилистической единства, которое было столь заметной и счастливой чертой французской архитектуры на протяжении по крайней мере полутора веков. То, что этот распад во Франции был все еще относительным, становится очевидным, если обратиться к другим странам, где эклектичный вкус в этот период был более смелым, а разница в расходах на различные виды зданий была по крайней мере столь же велика.

Престиж французской архитектуры возродился на международном уровне в 50-е годы и оставался удивительно высоким еще в течение двух поколений.^[196] Однако стиль Второй империи постепенно сменился на международном уровне другим парижским стилем, который удобно назвать «Beaux-Arts» (Изобразительное искусство), по названию *École des Beaux-Arts* (Школа изящных искусств), из которой он произошел. Во второй половине века все больше и больше иностранцев приезжали учиться в Париж, пока он не стал почти тем, чем был Рим в XVIII веке. В архитектурном образовании влияние *École* было особенно сильным в Новом Свете; на подготовку английских и большинства континентальных архитекторов оно повлияло гораздо меньше. Первые две архитектурные школы, основанные в Соединенных Штатах, обе Уильямом Робертом Уэйром (1832-1915) — который, что любопытно, сам был приверженцем довольно агрессивного вида викторианской готики (см. главу [11](#)) — школа в Массачусетском технологическом институте в Бостоне, открытая в 1865 году, и несколько позже школа в Колумбийском университете в Нью-Йорке, были основаны на методах *École*.^[197] Французские лауреаты Римской премии все чаще приглашались в качестве преподавателей, и три поколения спустя последний из них еще не покинул Соединенные Штаты. Влияние *École* в Латинской Америке было еще более сильным, и доминирование ее идей в некоторых странах сохранялось почти до наших дней.^[198]

Как в Новом Свете, так и в Старом, большинство городов в третьей четверти века росли как сорняки; аналогия, действительно, довольно точная, поскольку рост был характерно буйным, неконтролируемым и разрушающим прежние архитектурные достопримечательности. Однако различные европейские столицы, подражая реорганизации Парижа Наполеоном III, воспользовались сносом своих укреплений, чтобы проложить нечто, эквивалентное *гранд-бульварам*. Например, во Флоренции в конце 60-х годов, когда она на короткое время стала столицей Италии, в соответствии с генеральным планом Джузеппе Поджи (1811-1901) была проложена сеть проспектов и площадей, простирающихся вокруг города на восток, север и запад на месте старых стен. Эти районы, построенные в 1865-77 годах, практически не отражают нового духа Второй империи. В основном, архитектура Италии этого периода носит характерный для эпохи возрождения ренессанса характер. Только на гораздо более поздней площади Пьяцца делла Репубблика, высеченной из трущобного центра города в 80-90-е годы, царит тяжелая помпезность масштабов, которая,

как ни странно, не характерна для Флоренции — центр Афин XIX века может быть неогреческим, но именно Мюнхен, а не Флоренция, стал типично неотосканским!

В старой столице Савойи Турине, где в первой половине века были реализованы такие заметные урбанистические проекты, энергичная местная традиция продолжала контролировать большую часть новых работ.^[199] Однако на противоположной стороне площади Карло Феличе в 1866-1868 годах, как упоминалось в главе 3, инженер Маццукетти и архитектор Чеппи построили железнодорожный вокзал Порта Нуова в довольно оригинальном стиле *Rundbogenstil*. Огромный железно-стеклянный люнет на фасаде по-прежнему красиво завершает длинную ось Via Roma, хотя задняя часть вокзала была перестроена после войны. Вдоль Corso Vittorio Emanuele II более ранние аркады Промиса были продолжены почти до бесконечности, но детализация фасадов становилась все богаче, явно подражая стилю Второй империи в Париже. Это влияние также отразилось на застройке соседнего квартала города. Однако на красивой новой площади в конце Via Garibaldi, уравнивающей более раннюю Piazza Vittorio Veneto в конце Via Po, Piazza dello Statuto, открытой в 1864 году, фасады, созданные Джузеппе Боллати (1819-69), вовсе не напоминают парижские, а скорее местный академический барокко Юварры. Особенно эффектно и редки для Турина теплые и желтоватые цвета окрашенных штукатурных стен.

С объединением Италии и окончательным захватом Рима в качестве столицы Королевства Италия после падения Наполеона III в 1870 году началось огромное расширение^[200] старого папского города. Две основные новые улицы, простирающиеся на восток, Via Venti Settembre и Via Nazionale, были проложены в 1871 году и застроены в течение следующих пятнадцати лет. Обширное и желтовато-коричневое, как Piazza dello Statuto в Турине, но гораздо менее выдающееся по дизайну, здание Министерства финансов на первой улице было построено Раффаэле Каневари (1825-1900) в 1870-7 годах. Не менее грандиозны по масштабам и гораздо более величественны квадрантные фасады Эседры, построенной Гаэтано Кохом (1849-1910) в 1885 году в начале улицы Национальной () напротив церкви Микеланджело Санта-Мария-дельи-Анджели (иллюстрация [76A](#)). С прекрасным поздним фонтаном А. Герриери и Марио Рубелли в центре это самое впечатляющее произведение академического урбанизма конца XIX века. Она по-прежнему служит достойным вступлением к термам Диоклетиана, на месте самой большой экседры которых она и расположена, и к новому железнодорожному вокзалу (иллюстрация [183B](#)), оба из которых находятся неподалеку и олицетворяют древний и современный миры в архитектуре Рима.

Дворец Бонкампани Коха на улице Витторио Венето, ныне американское посольство, построенный в 1886-90 годах, также выглядит очень величественно. Он хорошо отражает характерную для того десятилетия тенденцию к сдержанности и строгости в ренессансном дизайне, которая уравнивает современное стилистическое развитие в направлении необарокко. На улице Виа Национале два самых выдающихся здания, построенных итальянскими архитекторами, — Палаццо делле Белле Арти Пио Пьячентини (1846-1928), строительство которого началось в 1882 году, и Банка д'Италия Коха 1889-1904 годов — оба довольно академичны в уважительном ренессансном стиле, а в последнем случае также впечатляюще монументальны. То же самое *с еще большей силой* относится к двум главным общественным зданиям, строительство которых началось в Риме в 80-х годах — не в плане респектабельности, бог знает, а в плане монументальности. Огромный Палаццо ди Джустиция, расположенный в новом квартале на другом берегу Тибра, является невероятно дерзким примером необарокко, перегруженным тяжелым рустикажем, несомненно, вдохновленным Пиранези. Он был спроектирован Джузеппе Кальдерини (1837-1916) в 1883-7 годах и построен в 1888-1910 годах без запланированных высоких мансард.

Но самым впечатляющим новым сооружением в Риме, доминирующим над всем городом и закрывающим вид как на древний Форум, так и на Кампидольо эпохи Возрождения, является памятник Виктору Эммануилу II, возвышающийся над значительно расширенной площадью Пьяцца Венеция в начале Корсо. В основном это работа графа Джузеппе Саккони (1854-1905),^[202] который в 1884 году выиграл третий конкурс на его проектирование, строительство началось в 1885 году и было продолжено после его смерти Кохом, Пьячентини и М. Манфреди (1859-1927), а окончательно завершено только в 1911 году инженером Р. Раффаэлли. Едва ли относящийся к стилю Второй империи и еще не совсем «боз-ар», этот самый претенциозный из всех памятников XIX века хорошо иллюстрирует полную декадентность унаследованных стандартов классицизма в Европе к концу века. Его можно сравнить только с Дворцом правосудия Поэларта в Брюсселе, строительство которого началось двадцатью годами ранее, и полностью в пользу последнего, даже с точки зрения просто гигантской уверенности.

В целом, итальянское строительство второй половины века представляет относительно небольшой интерес; более того, оно часто серьезно нарушает баланс более ранних городских ансамблей своим тяжелым масштабом. Великим исключением и единственным итальянским произведением того периода, которое занимает первое место, общепризнанно считается Галерея Витторио Эммануэле II в Милане. В Генуе, за театром, Галерея Маццини 1871 года также превосходит по длине, высоте и сложности исполнения все галереи и пассажи, построенные в различных европейских городах в первой половине XIX века, однако по своим масштабам и деталям она не сильно отличается от них. Однако огромная крестообразная галерея в Милане, простирающаяся от площади Пьяцца дель Дуомо до площади Пьяцца делла Скала, с большим восьмиугольным пространством на пересечении, по своей концепции и фактическим размерам является скорее произведением урбанистики, чем архитектуры (иллюстрация [75B](#)). Построенная на английские средства английской фирмой City of Milan Improvement Company Ltd и, по-видимому, даже с некоторым профессиональным содействием англичан — М. Д. Уайатт был членом английского совета директоров — эта грандиозная постройка по высоте, если не по пролету, своей металлической и стеклянной крыши более чем соперничает с величайшими викторианскими железнодорожными вокзалами Лондона. Но фактическим архитектором-проектировщиком был итальянец Джузеппе Менгони (1829-77), и Galleria de Cristoforis послужила ему, по крайней мере, скромным местным прототипом. Построенная в 1865-77 годах и теперь полностью восстановленная в своем первозданном богатстве и элегантности, Галерея включала в себя расширение площади Пьяцца дель Дуомо и Пьяцца дель Экзекуционе (), облицовку двух ее сторон фасадами в стиле неоренессанса (), выполненными только частично по проектам Менгони, а также упорядочение площади Пьяцца делла Скала (Piazza della Scala). Дворец Марино XVI века, построенный Алесси в стиле, напоминающем роскошь Второй империи, был расширен для размещения муниципальных учреждений и получил новый фасад в стиле крайнего маньеризма Алесси на одной из сторон площади, обращенной к Ла Скала. Это было выполнено в 1888-90 годах Лукой Бельтрами (1854-1933), который учился в Париже в École des Beaux-Arts, для использования в качестве муниципальных офисов.

Как и все другие наиболее выдающиеся здания этого периода, Галерея Менгони впечатляет своими размерами, тщательно проработанными деталями и, прежде всего, своей безусловной уверенностью. От портала в виде триумфальной арки, возвышающегося на высоту нефа средневекового собора, до позолоченных арабесок пилястр — все здесь очевидно, дорого и несколько вычурно; однако обстановка, одновременно такая уютная и великолепная, которую она создает для городской жизни, оставаясь центром столь активной миланской жизни, до сих пор не имеет себе равных.^[203] Галерея Умберто I в Неаполе

— позднее и довольно неудачное подражание, чей богато украшенный вход безжалостно затмевает театр Сан-Карло, расположенный через дорогу. Она была построена Эммануэле Рокко в 1887-90 годах.

После Парижа самый обширный и роскошный пример реорганизации большого города, осуществленной в этот период, находится не в Италии, а в Австрии. В первой половине XIX века под правлением Франца I (см. главу [2](#)) Вена была относительно неактивной в архитектурном отношении. Однако его преемник Франц Иосиф, вступивший на престол в 1848 году, в последующие десятилетия, будучи *кайзером* и *королем*, постарался сделать так, чтобы его имперская и королевская столицы могли соперничать с Парижем Наполеона III. В 1857 году были снесены укрепления, окружавшие старый город Вены, а в следующем году Людвиг Фёрстер (1797-1863) выиграл конкурс на проектирование кольцевой улицы, которая должна была занять их место. Реализация этого проекта с многочисленными изменениями заняла около тридцати лет (иллюстрация [74](#)). За пределами собственно стен находился широкий гласис, поэтому Ринг мог быть построен не просто как серия широких бульваров, усаженных деревьями, как в Париже, но и с большими открытыми пространствами, на которых были сгруппированы крупные общественные здания. Эти здания еще более разнообразны по стилю, чем аналогичные здания в Париже, несмотря на то, что они были построены очень сплоченной группой архитекторов. Ни одно из них не имеет характерных черт Второй империи, хотя высокие мансарды и павильонная композиция Нового Лувра довольно часто использовались в частных зданиях в Вене и по всей Австро-Венгерской империи.

Самым ранним крупным проектом Франца Иосифа было строительство Арсенала, начатое в 1849 году, над которым работали большинство ведущих архитекторов того периода (см. главу [2](#)). Все эти здания, выполненные в различных вариантах стиля *Rundbogenstil*, достигают своего апогея в центрально расположенном Военном музее 1856-77 годов, построенном Фёрстером и его датским зятем Теофилом фон Хансеном (1813-91). Очень богато украшенные детали этого здания вдохновлены византийским и сарацинским стилями, но при этом в них присутствует характерный колорит, который безошибочно относится к этому конкретному периоду: яркая полихромия красных и желтых кирпичных стен, подобно марсельскому собору Водуайе, кажется, перекликается с более смелыми эффектами современных английских архитекторов высокой викторианской готики.

Банк Ферстеля на Herrengasse, построенный в 1856-60 годах, также в *стиле Rundbogenstil*, уже упоминался ранее в книге «». Северный вокзал, построенный в 1858-65 годах Теодором Хоффманом, был выполнен в стиле *Rundbogenstil* еще более богатой формы, с довольно скромным навесом из железа и стекла, установленным между двумя массивными каменными блоками. Он был сильно поврежден бомбардировками во время последней войны, но не полностью разрушен. С другой стороны, Южный вокзал, построенный в 1869-73 годах Вильгельмом Флаттихом (1826-1900), учеником Лейнса в Штутгарте, имел довольно традиционный характер высокого Возрождения.

Типичным и, как можно предположить, предпочтительным стилистическим средством большинства венских архитекторов в эти десятилетия был, по сути, довольно богатый стиль высокого Возрождения. Например, Хансен очень эффективно использовал его для дворца эрцгерцога Евгения 1865-7 годов и для дворца Эпштейна на Парламентсринге 1870-3 годов. Он и Фёрстер, а после смерти Фёрстера — только Хансен, а также многие другие архитекторы повсеместно использовали этот стиль для различных больших жилых домов вдоль кольцевой дороги и в других местах (иллюстрация [74](#)). Хорошими примерами являются такие новые отели того периода, как бывший *Britannia*, все еще стоящий на Шиллерплац, и *Donau*, который когда-то возвышался напротив Северного вокзала. Оба они

были построены в начале 70-х годов Генрихом Клаусом (1835-?) и Йозефом Гросом (1828-?). Наиболее характерными являются их поднятые торцевые павильоны в стиле Барри без мансард и богато украшенные фасады. Более известный отель «Sacher» за Оперным театром, построенный В. Френкелем в 1876 году, несколько меньше и менее роскошен, по крайней мере снаружи. Блок по адресу Operngasse, 8, построенный Эрманном в начале шестидесятых годов, был увенчан парижскими мансардами, как и длинные блоки на Reichstrasse за парламентом и университетом по обе стороны от Rathaus; у них также есть открытые аркады в основании, напоминающие туринские.

Как и вдоль бульваров Парижа, частная архитектура, выстроившаяся вдоль кольца и многочисленных площадей и улиц, построенных в одно и то же время, отличается значительной однородностью. Только в дизайне общественных памятников — зачастую созданных теми же архитекторами, что и частные здания, — царил помпезный и несколько отсталый эклектизм. Рассмотрим основные работы Ферстеля: его банк выполнен в *стиле Rundbogenstil*, его Votivkirche 1856-79 годов — в готическом стиле, а его университет — в еще каком-то стиле.

Готику Ферстеля следует сравнивать не с явно оригинальными церквями высокой викторианской эпохи в Англии (см. главу [10](#)), а с более ранней церковью Сент-Клотильда в Париже, построенной Гау (см. главу [6](#)): она, безусловно, значительно превосходит ее по общей правильности масштаба и правдоподобной утонченности деталей XIV века. Но с точки зрения английской архитектуры, Votivkirche все же относится скорее к раннему, чем к высокому викторианскому стилю. Росписи J. Фюриха и других художников, несколько более сдержанные, чем в главных церквях Вены в *стиле Rundbogenstil*, эффективно смягчают холодность, характерную для этих больших континентальных образцов неоготики.

Гораздо более поздний университет Ферстеля 1873-1874 годов, который стоит рядом с его церковью и уравнивает точно современный ему греческий парламент Хансена (см. главу [2](#)), представляет собой богатую пластику павильонную композицию с общим ренессансным характером. Он также имеет высокую выпуклую мансарду над центральным блоком, как и Новый Лувр, что повторяется в Justizpalast на Schmerlingplatz, построенном Александром Вилемансом (1843-1911) после университета в 1874-81 годах. Вот и все основные работы одного из ведущих архитекторов того периода, Ферстеля (). Однако не все современники Ферстеля обладали столь разнообразным стилистическим репертуаром.

В Вене, как и в Париже, одним из самых заметных, а также одним из самых успешных и оригинальных новых общественных зданий был Оперный театр. Он был построен в 1861-9 годах Ван дер Нюллом и Сикардсбургом в стиле, совершенно не связанном с их более ранней работой над Арсеналом, но нелегко поддающимся определению. Венский оперный театр — это несколько более простое и менее смелое пластическое сооружение, чем театр Гарнье, как по своей общей прямоугольной форме с парами прямоугольных крыльев, выступающих с каждой стороны к задней части, так и по довольно плоским, несколько напоминающим *Франсуа I* деталям. Однако огромная изогнутая крыша, фактически очень похожая на крыши зданий вдоль улицы Риволи, придает ему ярко выраженный стиль Второй империи (иллюстрация [74](#)). Несмотря на менее величественное расположение, чем у Парижской оперы, он тем не менее уравнивался на Опернринге одним из крупнейших и самых красивых частных сооружений Хансена — Генрихсхофом 1861-1863 годов (иллюстрация [73B](#)). Он имел прекрасный проход со стеклянной крышей по центру и ряд квартир за изысканными фасадами в стиле позднего ренессанса. К сожалению, после войны он был снесен, чтобы освободить место для очень убогого современного офисного здания.

Здесь, у Оперного театра, как и на площади Оперы в Париже, сосредоточились городские достижения Вены того времени. Heinrichshof с его приподнятой центральной частью,

соответствующей высокой крыше Оперного театра напротив, и угловыми башнями, соответствующими мансардным павильонам более явно французских жилых домов, представлял собой более красивый австрийский аналог стиля Второй империи, чем сам Оперный театр; ведь Оперному театру не хватает внешней роскоши и помпезности, характерных для этого периода, а зрительный зал, вновь открытый в 1955 году, сегодня представляет собой значительно упрощенную реконструкцию Эриха Болтенштерна (р. 1896). Тем не менее, благодаря реставрации Болтенштерна, каменная внешняя часть Оперного театра сегодня выглядит чистой и свежей, а благодаря обновленной и отреставрированной парадной лестнице и фойе он создает более легкое и праздничное впечатление о том периоде, чем большинство венских зданий, штукатурка которых так часто нуждается в покраске.

Здание Musikvereinsgebäude, построенное Хансеном в 1867-1869 годах на Думбагассе, является академическим в почти XVIII вековом стиле, как с точки зрения общей организации экстерьера, так и с точки зрения сдержанности деталей. В своем еще более позднем здании парламента 1873-1883 годов, как уже отмечалось ранее, он создал последний грандиозный памятник греческого возрождения. Однако более характерным является его современное здание Академии изящных искусств 1872-1876 годов на Шиллерплац. Внешне она выполнена в стиле ренессанса, который он, по-видимому, предпочитал после ухода из Афин, но внутри имеет греческие детали, отличающиеся утонченностью и элегантностью, напоминающие тридцатые годы. Особенно красива колоннада Аула в центре, хотя ее богато расписанный потолок 1875-80 годов работы Ансельма Фойербаха является неуместным барокко в стиле Рубенса.

Помимо Ферстеля, в этот период еще один австрийский архитектор использовал готический стиль для строительства выдающихся венских зданий (см. также главу [11](#)). После Вотивкирхе Ферстеля следующим неоготическим сооружением стала Академическая гимназия на площади Бетховена; она была построена в 1863-6 годах Фридрихом фон Шмидтом (1825-91), который ранее работал под руководством Цвирнера над реставрацией и достройкой Кельнского собора. Однако вскоре школа была превзойдена по размеру и сложности конструкции зданием ратуши Шмидта, построенным в 1872-83 годах. Оно расположено между парламентом Хансена и университетом Ферстеля, но находится на одной линии с Рейхштрассе с их задней стороны. Венская ратуша, безусловно, не без связи с викторианской готикой Г. Г. Скотта и Уотерхауса в Англии, особенно в боковых крыльях, которые достаточно эклектично заканчиваются высокими мансардными павильонами. Но общая светливость фасада с башенками напоминает скорее допугинскую готику, скажем, Итон-Холл Пордена, построенный семьдесят лет назад (см. главы 6 и [10](#)).

Несмотря на полное визуальное непохожесть ратуши на ее греческий сосед, парламент, оба здания имеют одинаковый устаревший вид. Как будто предполагаемое намерение Франца Иосифа в пятидесятых годах превзойти Наполеона III было сменено запоздалым и довольно провинциальным желанием превзойти более крупные сооружения в других странах в двух ведущих стилях предыдущего периода, греческом возрождении и готическом возрождении, которые до сих пор не были широко представлены в Вене.

Однако не менее известный общественный памятник 70-х и 80-х годов, Бургтеатр, расположенный прямо напротив ратуши, выполнен в стиле позднего ренессанса, почти необарокко, с явным оттенком Второй империи в его изогнутом фасаде и в целом очень пластичной композиции (иллюстрация [73A](#)). Этот самый выдающийся из всех общественных монументов вдоль Рингштрассе был построен в 1874-88 годах Земпером, чья международная карьера в Германии, Англии и Швейцарии завершилась в Вене после того, как в 1871 году Франц Иосиф пригласил его для консультаций по расширению дворца

Хофбург. За исключением, пожалуй, театра « » с его изогнутым фасадом, этот венский театр не очень похож на перестроенный Дрезденский оперный театр 1871-1878 годов, который Семпер только что спроектировал (см. главу 9). Возможно, Семпер и его венский партнер Карл фон Хазенауэр (1833-94), ученик Ван дер Нюлля и Сикардсбурга, были в некоторой степени под влиянием планов, над которыми они вместе работали для расширения соседнего дворца; они были, что вполне уместно, выполнены в стиле австрийского барокко Фишера фон Эрлаха, который не закончил строительство Михаэлетракта Хофбурга во второй четверти XVIII века. Как бы то ни было, театр, смело спроектированный и строго скомпонованный, является гораздо более удачным зданием, чем очень вторичный Новый Хофбург, выходящий на Ринг, который был построен в 1881-94 годах Хазенауэром после смерти Земпера. Послевоенная реставрация театра и перестройка его зрительного зала были выполнены Мишелем Энгельхартом (р. 1897).

Два огромных музея истории искусств и естественной истории, построенные Земпером и Хазенауэром, стоят друг напротив друга на большой площади через Бургринг от Новой Хофбурга. Имея идентичный дизайн, они были в основном построены в 1872-81 годах. В оформлении экстерьеров — внутренние работы были завершены значительно позже — как и в некоторых самых поздних работах Хансена в Вене, чувствуется сознательное отказ от смелой пластичности и композиционной проработки, характерных для предыдущих десятилетий, и в первую очередь для Бургтеатра. Детали в стиле ренессанса отнюдь не редки, но в них чувствуется академическая чопорность и упорядоченность, характерные для последней четверти века, как это было отмечено ранее в римских работах Коха.

Здание Bodenkreditanstalt, построенное Эмилем фон Фёрстером (1838-1909), сыном Людвига, в 1884-7 годах, еще более строгое в своем флорентийском стиле *кватроченто*, напоминает более тосканские аспекты *стиля Rundbogenstil* (). С этим можно сравнить бесстыдный необарокко Карла Кёнига в его Philipphof 1883 года, представляющий один из самых характерных стилей конца века как в Австрии, так и в Германии.

Будапешт, вторая столица Австро-Венгерской империи, также был значительно украшен общественными зданиями, построенными Франциском Иосифом. Здесь работал Стюлер из Берлина, который в 1862-1864 годах использовал сдержанную версию *стиля Rundbogenstil* для здания Академии наук. Но более поздний и более богато украшенный *стиль Rundbogenstil* Берлина и Вены уже нашел свое отражение в Будапеште в концертном зале Vigadó 1859-65 годов, построенном Фригесом Фесслом (1821-84). Это могло бы быть легко делом рук Ферстеля, настолько оно похоже на его банк в Вене. Ведущий венгерский архитектор того периода, Миклош Ибл (1814-91), получивший образование в Вене, также использовал *стиль Rundbogenstil*, но в более романском варианте, для приходской церкви Ференцварош, построенной им в 1867-78 годах. Однако его таможня в стиле неоренессанса 1870-74 годов более соответствует лучшим венским стандартам того времени, поддерживаемым Хансеном. Оперный театр, построенный Ибле в 1879-84 годах, с его смелыми выпуклыми мансардами, соперничает по своей богатой пластичности с театром Гарнье, но не слишком успешно. Отель Szent Lukáš, построенный Р. Л. Рзем (1845-99), учеником Гарнье, уроженцем Швейцарии, является одним из крупнейших отелей с мансардами в стиле Второй империи в западном мире. В целом, доминирующее влияние в Венгрии оказывали Австрия и Германия, а не Париж, что неудивительно. Не было никаких автохтонных ноток; как и во всей Восточной Европе, архитектура этой эпохи по своему характеру была столь же колониальной, как и в отдаленных британских доминионах или в Латинской Америке, хотя модели, которым подражали, были довольно разными.

ГЛАВА 9

ВТОРОЕ ИМПЕРИИ И СООТВЕТСТВУЮЩИЕ СТИЛИ В ДРУГИХ СТРАНА

В городах Германии и Северной Европы в целом в этот период не было таких всеобъемлющих урбанистических разработок, как в Париже и Вене. Некоторые отдельные общественные памятники, возможно, не уступают тем, которые Наполеон III и Франц Иосиф получили от своих архитекторов, но они редко объединяются в такие целостные ансамбли, как Марктплац в Карлсруэ в первой четверти века или Людвигштрассе в Мюнхене во второй четверти. Жилая застройка этого периода также значительно менее последовательна по своему характеру, чем в Париже и Вене.

Архитектурная сцена в Германии была затмлена выдающимися достижениями предыдущего периода. Традиция Шинкеля, хотя и все более развращенная, продолжала существовать практически бесконечно не только в Пруссии, но и в большинстве немецких государств. Штюлер, самый способный ученик Шинкеля в Берлине после смерти недолго прожившего Персиуса, оставался всемирно уважаемым практиком. Как уже отмечалось, он работал в Швеции и Венгрии, не говоря уже о немецких городах, вплоть до своей смерти в 1865 году. Им и многими другими *стиль Rundbogenstil* использовался вплоть до Австро-Венгрии как в различных немецких государствах, так и в скандинавских странах. Такое крупное и выдающееся общественное здание, как берлинская ратуша 1859-70 годов, построенная Х. Ф. Веземанном (1813-79), хорошо показывало длительное влияние этого стиля на немецкую чиновничью верхушку. По качеству оно не уступало многим подобным работам, созданным в период расцвета стиля *Rundbogenstil* до 1850 года. Однако, как и в Австрии, альтернативные стили становились все более популярными, хотя ни один из них не достиг такого местного господства, как возрожденный ренессанс в Вене. Вкус того периода к детализации, как в общей композиции, так и в деталях, очевиден повсеместно, независимо от используемого стиля.

Французское влияние не отсутствовало; более того, черты Второй империи были, пожалуй, более распространены, чем в Австрии. Г. Х. Фридрих Хитциг (1811-81), бывший помощник Шинкеля, действительно учился в Париже. После Штюлера он был самым выдающимся и успешным архитектором того периода в Берлине, и в 50-е годы построил там несколько домов с мансардными крышами. Вдоль новой улицы Викторияштрассе в квартале Тиргартен, где он проделал большую работу в 1855-60 годах, один из восьми построенных им домов был мансардным; остальные и большинство домов, которые он строил в то же время поблизости на улицах Беллевуэштрассе, Штюлерштрассе и других, были, однако, выполнены в более сложной шинкелевской манере. Пригородные дома 60-х годов также иногда следовали парижской моде, но гораздо чаще представляли собой неуклюжие варианты итальянских вилл Шинкеля и Персиуса или же были построены в столь же неуклюжем готическом стиле.

Общественные здания в Германии лишь изредка проектировались в мансардном стиле и, как правило, только после середины 60-х годов. *Baugewerkschule* в Штутгарте, построенная

в стиле « » в 1866-70 годах ее директором Йозефом фон Эгле (1818-99), имела выступающие центральный и торцевые павильоны с грубыми парижскими деталями. Любопытно, что она была современницей запоздалого, но довольно выдающегося греческого Königsbau Лейнса (). В Кельне Высшая школа 1860-2 годов и Городской театр 1870-2 годов, построенные Юлиусом Рашдорфом (1823-1914), оба разрушенные во время последней войны, имели массивные мансарды и были очень пластично смоделированы; по крайней мере, последний, над которым Х. Дойц сотрудничал с Рашдорфом, представлял реальный композиционный интерес благодаря плотному переплетению масс (иллюстрация [77В](#)). Несмотря на их явно французский характер, оба здания считались современниками «немецким ренессансом» — как, впрочем, и Justizpalast Вилемана в Вене — из-за специфического прецедента большей части деталей; немецкий ренессанс к этому времени был последней модой, но с точки зрения более поздних наблюдателей эти здания в Кельне не были более характерными примерами этого стиля, чем здание в Вене. Рашдорф в любом случае более известен своими гораздо более поздними работами в стиле необарокко, в частности Берлинским собором, проект которого он подготовил в 1888 году, хотя собор был построен только в 1894-1905 годах.

Военный госпиталь Ф. Хайзе в Дрездене, построенный в 1869 году, был гораздо более французским по своему сильному выражению мансардного центра и концевых павильонов, а также по своим довольно парижским деталям, чем современные здания Рашдорфа в Кельне. Однако гораздо более заметным в Дрездене является Хофтеатр, который вовсе не имеет французского характера. Он был спроектирован в 1871 году Земпером после того, как его предыдущий театр был уничтожен пожаром; его строительство курировал сын Земпера Манфред после того, как он поселился в Вене, и оно было завершено в 1878 году. Исчезла большая часть праздничной грации и утонченности его гамбургских и дрезденских работ сороковых годов, хотя зрительный зал не отличался от того, который был уничтожен. Тем не менее, по четкости организации интерьера и расположению масс он не уступает оперным театрам Гарнье в Париже и Ван дер Нюлля и Сикардсбурга в Вене. Планы, несомненно, во многом обязаны тщательным исследованиям, которые Семпер провел для Людвига II в 1865-7 годах для оперного театра, который должен был быть построен в Мюнхене специально для постановки опер Вагнера.

Относительная важность Берлина, конечно, росла задолго до его установления в качестве имперской столицы в 1871 году. Наиболее значительное общественное здание Фридриха Хитцига в Берлине, Биржа, построенная в 1859-63 годах одновременно со строительством Ратуши, не была ни в стиле Шинкеля, ни в *стиле Rundbogenstil*, а скорее в академическом стиле позднего барокко (иллюстрация [77А](#)). Хитциг, по-видимому, сознательно вспоминал то, что Кнобельсдорф построил для Фридриха Великого, и тем самым предвещал более явное необарокко последних десятилетий века. С другой стороны, его более позднее здание Рейхсбанка 1871-6 годов было в целом значительно более классическим, несмотря на его полосатые и узорчатые стены из двухцветного кирпича.

Общественные здания Мартина К. П. Гропиуса (1824-80) также свидетельствуют об общем стилистическом застое этого периода в Германии. Его Музей декоративного искусства в Берлине, строительство которого началось в 1877 году и было завершено в 1881 году Генрихом Шмиденом (1835-1913), напоминал дома Хитцига 50-х годов своей греческой вычурностью; он также напоминал Эрмитаж Кленце, построенный более чем поколением ранее в Петербурге. Однако более поздний проект Гропиуса и Шмидена «Гевандхаус» в Лейпциге 1880-4 годов меньше напоминает « » Шинкеля или Кленце и более соответствует традиционным академическим канонам. Этот концертный зал славился своей превосходной акустикой.

Легко забыть, насколько архитекторы этих десятилетий, по-видимому, одержимые стилистической проработкой, были также озабочены внедрением в свои здания всевозможных технических достижений. Железо, возможно, было менее заметным, чем в предыдущий период, но оно довольно последовательно использовалось за кулисами. Центральное отопление, обширное санитарное оборудование, вертикальный транспорт и многие другие вещи, которые сегодня считаются само собой разумеющимися, впервые стали признанными необходимостями в эти десятилетия. Но только в коммерческой сфере — и прежде всего в Англии и Соединенных Штатах — такие технические инновации оказали очень положительное или заметное влияние на архитектуру (см. главу [14](#)), как бы они ни занимали архитекторов, которые сегодня кажутся такими подражательными и отсталыми (). Однако Анхальтерский вокзал в Берлине, построенный Францем Швехтенем (1841-1924) в 1872-80 годах, действительно представлял собой реальный прогресс по сравнению с главным английским вокзалом того периода, Сент-Панкрас в Лондоне, построенным в 1863-76 годах, в плане ясности и согласованности своей организации. Трудно сказать, что крыша Анхальтерского вокзала была выполнена в стиле *Rundbogenstil*, но по своим масштабам и форме она гораздо лучше сочетается с каменными элементами вокзала, чем две части лондонского вокзала, который, тем не менее, до 90-х годов был всемирно известен благодаря непревзойденной длине своей крыши.

Архитектурная деятельность в Баварии была совсем иного порядка. Ludwigsschlösser,^[204] загородные дворцы, которые Людвиг II Баварский построил для своего личного удовольствия после того, как в 1864 году он сменил Максимилиана II, являются игрушками монарха, помешанного на Людовике XIV. Линдерхоф, построенный в 1870-86 годах, возродил местный баварский стиль барокко и, таким образом, еще больше предвещал любимый немецкий стиль 80-х и 90-х годов, чем Берлинская биржа Хитцига (иллюстрация [84](#)). Херренкимзее, впервые спроектированный еще в 1868 году, но построенный только в 1878 году, является прямой имитацией Версаля. Нойшванштайн, с другой стороны, представляет собой дикую вагнеровскую фантазию о средневековом замке, расположенном на великолепном горном склоне.

Следует предположить, что архитектор первых двух замков, Георг фон Доллманн (1830–1895), был не более чем чертежником, воплощавшим в жизнь грандиозные мечты своего хозяина. Более интересны, чем экстерьеры, невероятно богатые интерьеры Линдерхофа, оперные воссоздания баварского рококо. Соответственно, они были спроектированы Францем фон Зайцем (1817-83), тогдашним директором Мюнхенского государственного театра, который был известен своими сценическими декорациями. В Херренкимзее, однако, многие интерьеры были точными копиями главных апартаментов Людовика XIV в Версале. Их выполнил Юлиус Хоффман (1840-96), который начал работать под руководством Доллмана в 1880 году и сменил его в 1884 году. Более оригинальными были некоторые другие комнаты в Херренкимзее, спроектированные Ф. П. Штульбергером после 1883 года в еще более сложной и фантастической стилистике неорококо, чем те, что были созданы Сейцем в Линдерхофе.

У Людвиг II была еще одна навязчивая идея, помимо величия Людовика XIV, и это был гений Рихарда Вагнера. Этот культ почти до тошноты отражен в Нойшванштайне, для которого Ридель, построивший замок Берг в 1849-51 годах, подготовил первоначальный проект в 1867 году. Строительство началось в 1869 году, в 1874 году его продолжил Доллманн, и только в 1881 году был завершен экстерьер; большая часть декораций была добавлена позже. Несмотря на романтическую любовь Людвиг к настоящей романской архитектуре Вартбурга, Нойшванштайн на самом деле мало чем отличается от поддельных замков первой половины века, за исключением его очень изобретательной адаптации к крайне нестабильному месту. Позднее интерьеры, спроектированные Хоффманом в начале

80-х годов, пытаются воплотить легенды Вагнера как в архитектурных деталях, так и в бесконечных фресках. Все это достигает кульминации в византийском тронном зале 1885-1886 годов, который Людвиг задумывал как своего рода «Зал Грааля» из оперы «Парсифаль». Результаты его другой одержимости более приятны для глаз.

Однако больше ни один правитель, даже в Германии, не был столь расточительным меценатом архитектуры. Учитывая ухудшение качества, очевидное в этих дворцах и замках 70-х и 80-х годов по сравнению с работами, выполненными для предшественника Людвига Людвиг I или для Фридриха Вильгельма IV Прусского в 30-х и 40-х годах, это было к лучшему. К счастью, деятельность Вильгельма II была менее связана со строительным искусством, а у Гитлера, неудавшегося архитектора, было слишком мало времени.

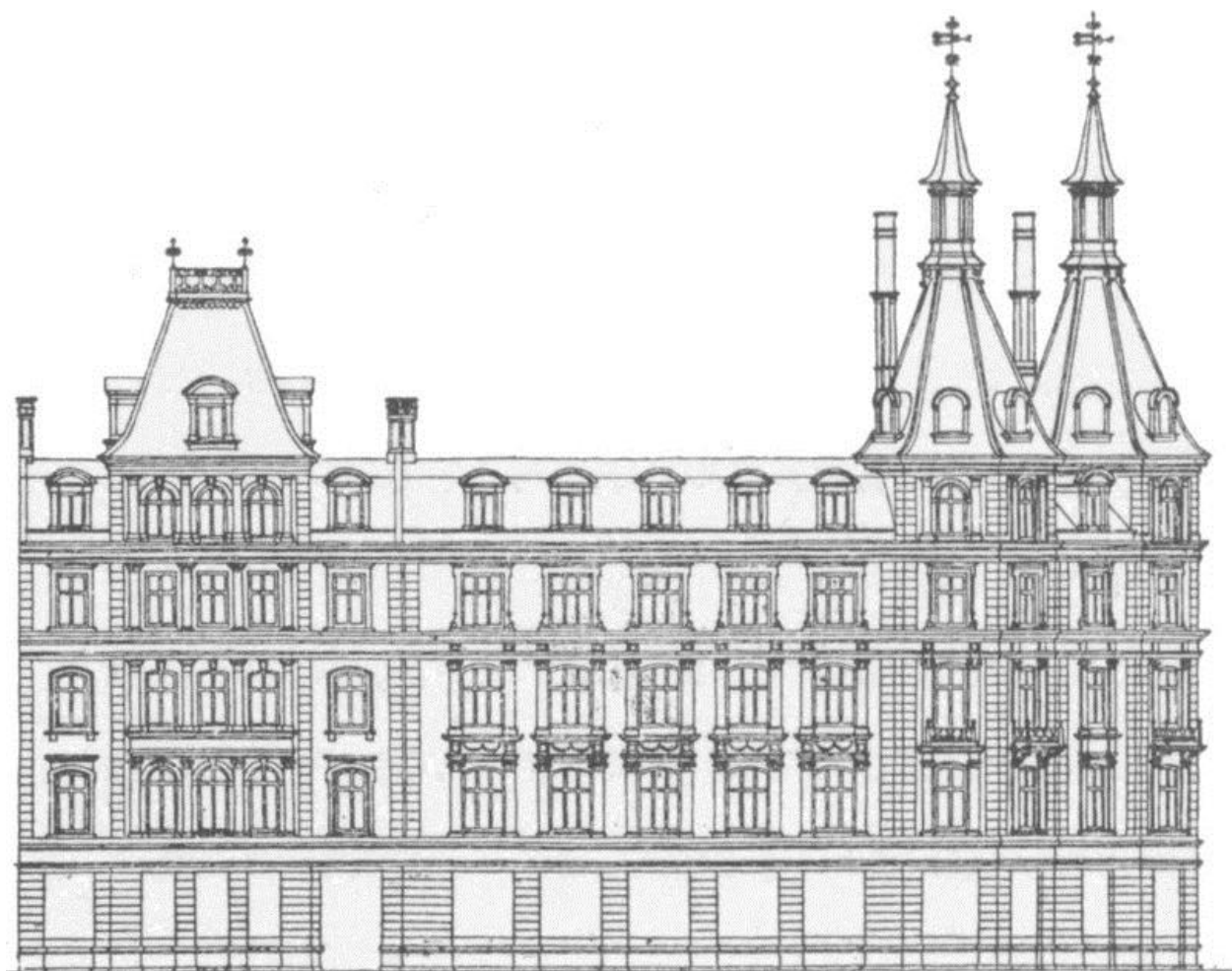
Гораздо более типичными для поворота, который в целом совершила немецкая архитектура в 70-х годах, чем дворцы Людвига, были такие объекты, как дом фон Тиле в Берлине, построенный Густавом Эбе (1834-1916) и Юлиусом Бендой (1838-97). Своими богатыми деталями в стиле немецкого Возрождения и нерегулярным силуэтом с остроконечными фронтонами он гораздо более определенно, чем современные здания Рашдорфа в Кельне (), подготовил почву для настоящего наводнения подобных грубых построек по всей Германии в следующем десятилетии. Этот характерный немецкий стиль имеет аналогии с английским стилем 70-х и 80-х годов, несколько извращенно известным как «королева Анна»; более конкретно, он часто очень напоминает то, что в Англии называют «Понт-стрит датч». Но лидерство, сравнимое с тем, которое в Англии обеспечивали Уэбб и Шоу, полностью отсутствовало, и даже меньший талант, подобный таланту Джорджа или Коллута (см. главу [12](#)).

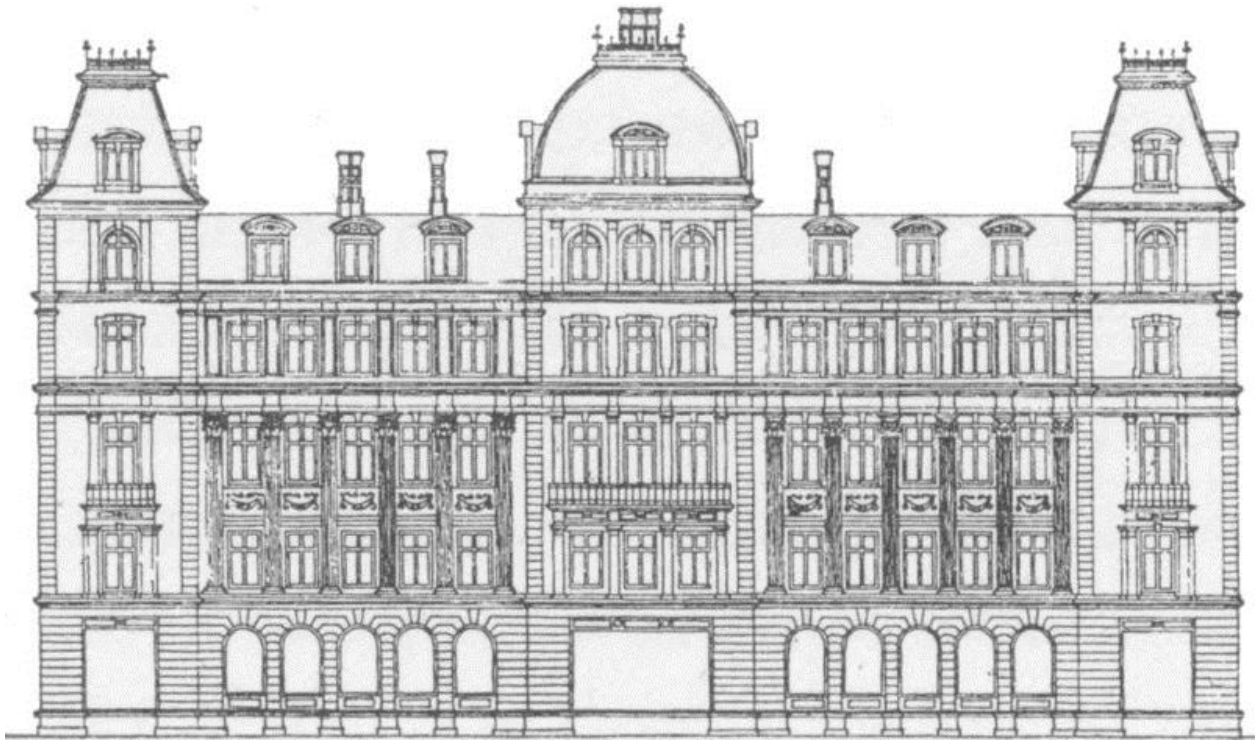
Обычно выполненные из темного кирпича с каменной отделкой, эти яркие проявления буржуазных амбиций империи Бисмарка привели к появлению множества зданий всех видов, которые со временем стали выглядеть очень мрачно из-за накопившегося за годы копоты. Старые фотографии показывают, что многие из них когда-то имели определенную легкость и даже довольно праздничный вид, скорее в духе «Мейстерзингер» Вагнера, чем «Кольца» в Нойшванштайне. Но используемые материалы всегда были твердыми и обрабатывались механически, а исполнение деталей было одновременно мелочным и металлическим. Отсутствие положительной оригинальности в общей композиции или планировке, как и во многих сопоставимых работах в Англии, компенсировало антиархитектурный характер основного подхода.

Ярким поздним примером является Rathaus²⁰⁵ в Гамбурге, построенный в 1886-97 годах. Это огромное и громоздкое здание крайне неудачно контрастирует с изящным дизайном в стиле высокого Возрождения соседней биржи, построенной в 30-х годах Виммелем и Форсманом. Более того, его высокая башня не имеет ни богатства очертаний башни Скотта на Николайкирхе, ни простой прямолинейности башни де Шатонефа на Петрикирхе, с которыми она по-прежнему спорит за центральное место в горизонте Гамбурга.

Националистический «стиль майстров-певцов», если можно так его назвать, просуществовал слишком долго, вплоть до XX века. Но в 80-х годах он был подвергнут сомнению новым изменением немецкого вкуса, параллельным тому, что произошло в Англии, в сторону возрождения XVIII века — здесь, в Германии, определенно необарокко — первым действительно роскошным и ярким примером которого, вероятно, был Линдерхоф. Эбе & Бенда рано отказался от немецкого ренессанса в пользу немецкого барокко, по крайней мере, столь же сдержанного, как и гораздо более ранний обмен Хитцига, когда они построили свой дворец Моссе в Берлине в 1882-4 годах. В 1882 году Поль Валло (1841-1912), который также ранее работал в стиле «мейстерзингер», выиграл конкурс на проект здания Рейхстага с помощью потрясающе монументального необарочного проекта,

напоминающего скорее Ванбруга, чем Бернини или Шлютера. Построенное им в 1884-94 годах, оно вскоре было дополнено собором Рашдорфа на внутреннем конце улицы Унтер-ден-Линден.



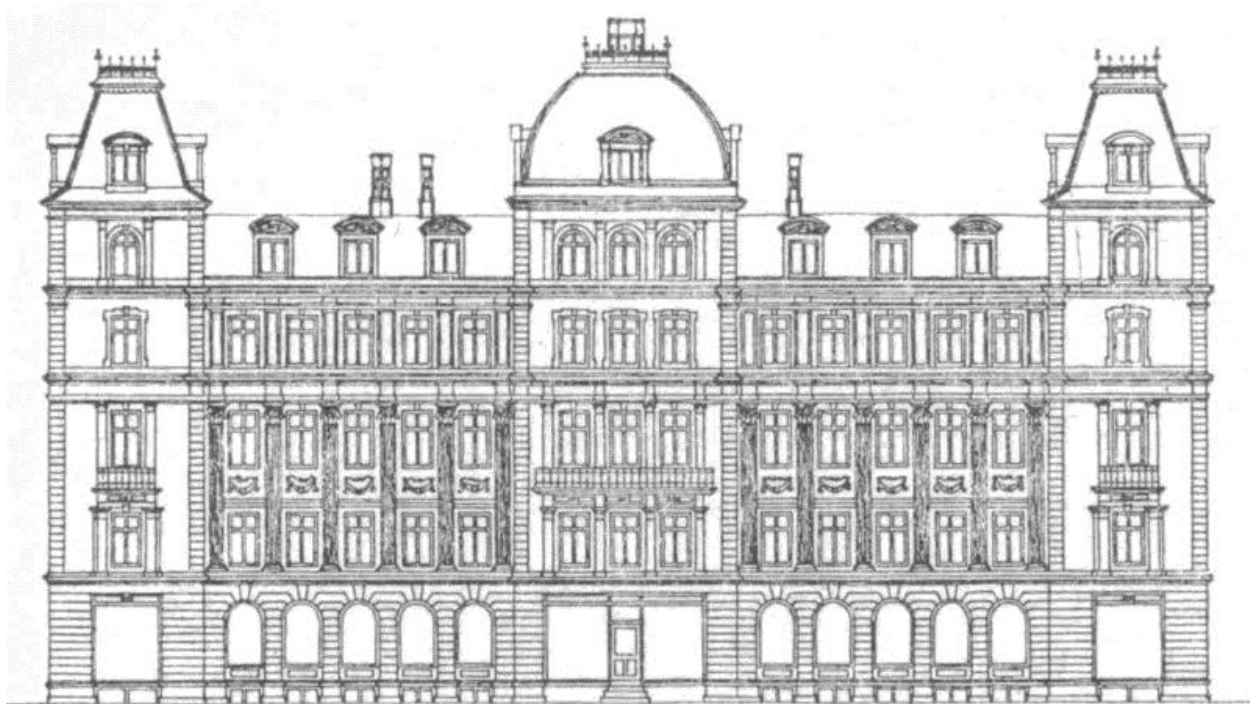


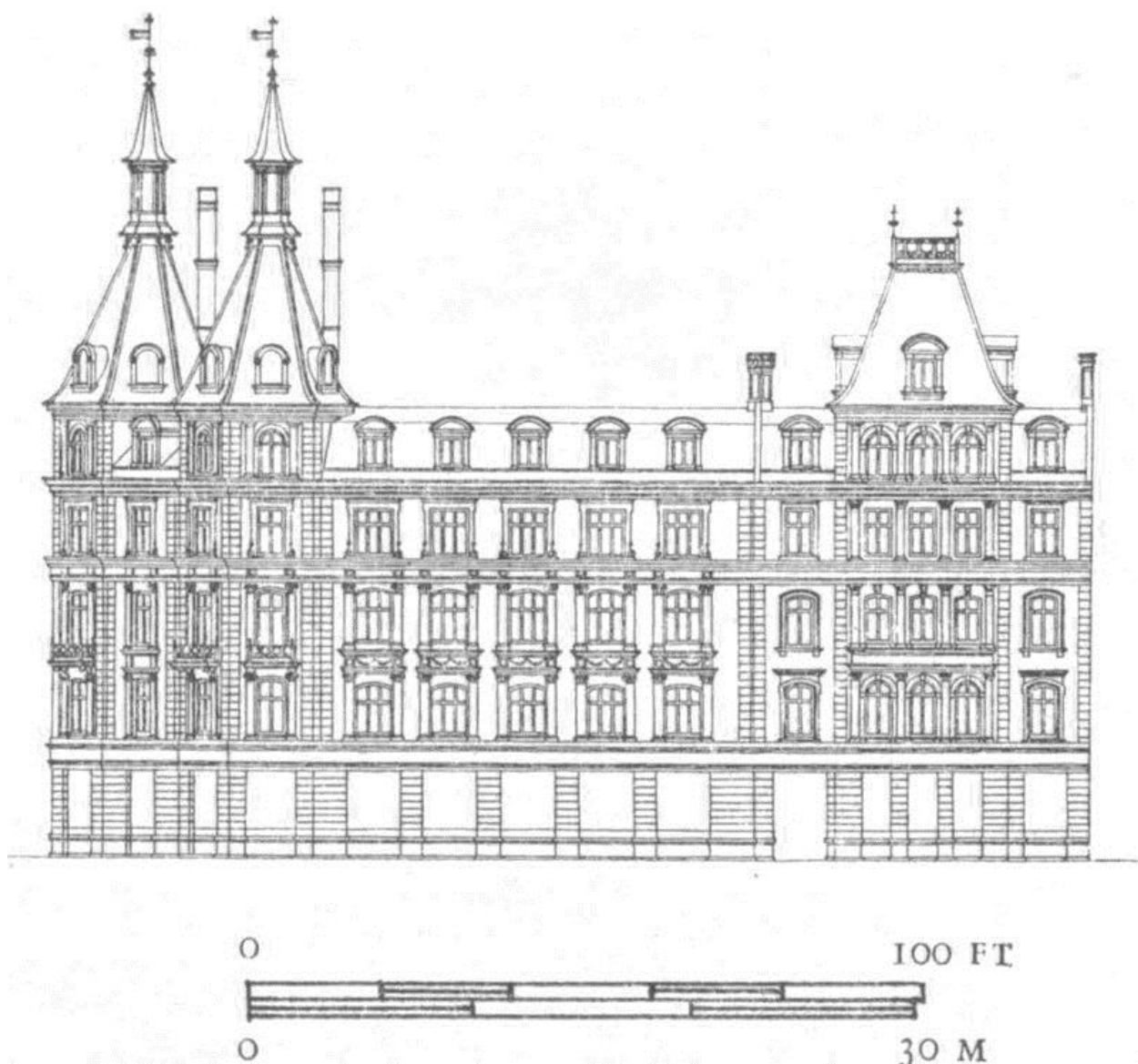
Рисунки 16А и 16В. Вильгельм Петерсен и Фердинанд Йенсен: Копенгаген, Сёторвет, 1873-6, фасад

В отличие от Наполеона III и Франца Иосифа, немецкие императоры Вильгельм I, Фридрих I и Вильгельм II не смогли сделать свою столицу важным образцом урбанизма XIX века. Более того, влиятельное положение, которое Германия занимала в международном мире архитектуры в первой половине века, после смерти Штюлера все больше утрачивалось. Только в XX веке немцы вновь внесли значительный вклад в европейскую историю архитектуры (см. главу [20](#)).

С ухудшением лидерства Германии в 70-е и 80-е годы произошел также общий спад архитектурных стандартов скандинавских стран, которые так успешно основывали свой поздний романтический классицизм и свой *Rundbogenstil* на немецких моделях 30-х, 40-х и 50-х годов. В Дании работы Мельдаля все больше уступали работам Херхольта. Хотя он был всего на девять лет моложе Херхольта, его руководство Копенгагенской академией, начавшееся в 1873 году, совпало с самым слабым и эклектичным периодом в датской архитектуре, из которого восстановление началось только в девяностые годы с ранних работ Мартина Нюропа (1849-1925) в Копенгагене и Хака Кампмана (1856-1920) в Орхусе (см. главу [24](#)).

Характерным примером урбанистического развития Копенгагена в 70-е годы является Sørensen, построенный в 1873-6 годах Вильгельмом Петерсеном (1830-1913) и Фердинандом Вильгельмом Йенсеном (1837-90), который в конечном итоге был вдохновлен французской, а не немецкой архитектурой. Этот грандиозный комплекс из четырех высоких блоков с павильонами и мансардами образует неглубокую U-образную площадь вдоль канала (рис. [16](#)). Его явно второимперский характер, тем не менее, мог быть заимствован не напрямую из Парижа, а через немецких или английских посредников, так как он гораздо более типичен для международного, чем для чисто парижского стиля третьей четверти века.





Еще в 1893-1894 годах гораздо более заметный универмаг *Magasin du Nord*, построенный А. К. Йенсеном (1847-1913) и его партнером Х. Глазелем на Конгенс-Ньюторве в Копенгагене, также имел высокие мансардные крыши нового Лувра, как плоские, так и выпукло-изогнутые, над его торцевыми и центральными павильонами. Однако детали были сдержанными, что было обусловлено воспоминаниями о местных дворцах и особняках в соседнем квартале Амали, где Йенсен работал над завершением Мраморной церкви XVIII века. Таким образом, *Magasin du Nord* сочетает в себе два характерных аспекта архитектуры того периода, которые были очевидны в большинстве стран, но редко сочетались таким образом: отражение Парижа Наполеона III, достигшего своего пика около 1870 года, и возрождение стиля XVII и XVIII веков, которое, как правило, началось примерно десятилетием позже.

В Швеции также было заметно влияние Второй империи, хотя ничего особо примечательного из этого не вышло. Здание *Jernkontovets* в Стокгольме, построенное братьями Кумлиенами (А.Ф., 1833-?; К.Х., 1837-97) в 1873-5 годах, имеет высокую мансарду и павильоны в сочетании с довольно академичным оформлением фасадов, что сильно отличается от помпезности *Sørtorvet*. Ресторан *Bern's* в Стокгольме, построенный в 1886 году Абомом, о котором уже упоминалось в связи с его более консервативным театром в стиле

неоренессанса, построенным тридцатью годами ранее, также напоминает парижские здания, особенно в том, что касается декораций, выполненных Исаеусом.

С И. Г. Класоном (1856-1930) волна эклектизма в Швеции стала более националистической. Северный ренессанс его Северного музея, построенного в 1889-1907 годах, несколько запоздало повторяет стиль «мейстерзингер» в Германии, но также демонстрирует более утонченный и деликатный подход, напоминающий стиль Джорджа и Коллута в Англии. Как и в большинстве других стран, возрождение местного стиля XVI века вскоре сменилось возрождением барокко, здесь довольно сдержанного в академическом плане. Эта фаза наиболее ярко представлена в Стокгольме группой зданий Парламента и Национального банка 1897-1905 годов, построенных Ароном Йоханссоном (1860-1936). В девяностые годы Фердинанд Боберг (1860-1946) также инициировал новое движение, в некоторой степени сравнимое с тем, которое возглавлял Нюроп в Дании (см. главу [24](#)).

Стиль Второй империи в Париже оставил в Голландии более заметный след, чем стиль Первой империи, особенно в творчестве Корнелиса Оутсхорна (1810-75), чье здание Paleis voor Volksvlijt в Амстердаме, построенное в конце 50-х годов в стиле « » из железа и стекла, уже упоминалось ранее. Он давно исчез, но связанная с ним Galerij, U-образная цепь мансардных блоков, соединенных своего рода верандой из чугуна, до недавнего времени ограничивала юг Frederiksplein. Его огромный отель Amstel, расположенный неподалеку, на другом берегу Амстела, был построен в 1863-7 годах. В Схевенингене отель Oganje (1872-3), также построенный им, был одним из нескольких типичных курортных заведений международного стиля Второй империи, как и его отель в Берг-эн-Даль недалеко от Неймегена (1867-9). В шестидесятых и семидесятых годах над узкими фасадами домов в новых кварталах голландских городов возвышались довольно высокие мансарды. Однако противоположный неоготический стиль имеет большее историческое значение в Голландии, и светские работы Куйперса, а также его церкви, хотя и напоминают работы Класона, лучше рассматривать в этом контексте (см. главу [11](#)). Как и в скандинавских странах, в девяностые годы в Голландии начался новый этап, в данном случае с появлением Берлаге и Кромхаута (см. главу [20](#)).

Основные англо-американские достижения во второй половине века были в специализированных областях жилищного и коммерческого строительства (см. главы [14](#) и [15](#)). Кроме того, с 1850 по начало 70-х годов в Англии наблюдалось оживленное развитие собственного стиля, высокой викторианской готики, довольно отличающейся от более поздней неоготики континента, которая также оказала большое влияние на доминионы и Соединенные Штаты (см. главы [10](#) и [11](#)). Тем не менее, международный стиль Второй империи процветал по обе стороны Атлантики среди англосаксов, пожалуй, в большей степени, чем где-либо в Европе. Конечно, невозможно отнести все не готические работы этих десятилетий в Англии к стилю Второй империи, как и на континенте. Тем не менее, за некоторыми заметными исключениями, самые энергичные и заметные здания в стиле ренессанса были явно вдохновлены Парижем, а часто и конкретно Новым Лувром, как отметил Проспер Мериме и написал Виолле-ле-Дюку во время визита в Лондон в середине шестидесятых годов.

Самый значительный общественный памятник Англии, построенный сразу после середины века, ратуша Лидса 1855-9 годов постройки, принадлежит Катберту Бродрику (Фото [78А](#)). То, что Бродрик был архитектором с ярко выраженными французскими наклонностями, уже отмечалось при описании его Хлебной биржи в Лидсе, которая является более поздней по времени, но более ранней по стилю, чем его ратуша (см. Главу 4). Но эту крупную раннюю работу, за которую Бродрик получил заказ на конкурсе в 1853 году,

стилистически не так-то просто разложить по полочкам. Большой зал внутри напрямую заимствован из ресторана Elmes's в Ливерпуле, спроектированного почти четвертью века назад, хотя и не открывавшегося до 1856 года. Внешний вид своим грандиозным размахом напоминает английское барокко Ванбру больше, чем все, что когда-либо проектировалось со времен маниакальных французских проектов 1790-х годов. Ратуша Лидса, безусловно, больше не является романтической классикой, больше не является ранневикторианской; и все же, за исключением довольно неуклюжей оригинальности некоторых деталей и измененных очертаний башни — позднего исправления первоначального проекта 1853 года — трудно сказать, как или почему она так определенно относится к высокому викторианскому стилю, и притом скорее шедевр высокого викторианского стиля. Валло в Берлине в восьмидесятые годы приблизился к способу Бродрика в дизайне рейхстага, но мало чем отличался от его владения масштабом или почти романтическим классическим контролем массы.

Когда Бродрик проектировал свою ратушу, в Англии было очень мало известно о проекте Висконти 1852 года для Нового Лувра, а Лефюэль еще не приступал к разработке дизайна. Более того, такой энергичный архитектор-индивидуалист, как Бродрик, вряд ли мог черпать вдохновение в Hope house of Dusillion или отеле Hardwicks ' Great Western Hotel. Но волна влияния Второй империи докатилась до Англии задолго до того, как была достроена ратуша Лидса. Когда англичане хлынули в Париж, чтобы посетить Международную выставку 1855 года, характер Нового Лувра стал широко известен архитекторам и заинтересованной публике. Более того, Крымская война в середине пятидесятых годов способствовала тесному контакту английского и французского официальных кругов. Для английских министров и государственных служащих, даже в большей степени, чем для архитекторов и обычных граждан, существующие правительственные помещения в Уайтхолле самым неблагоприятным образом контрастировали с теми, которые Наполеон III предоставлял в Новом Лувре. Когда в 1856-1857 годах был проведен конкурс на строительство нового Министерства иностранных дел и нового Военного министерства в Уайтхолле, неудивительно, что большинство из тех участников, которые не были убежденными сторонниками готики, должны были смоделировать свои проекты более или менее на основе работ Висконти и Лефуэля.

Барри, глава профессии, не участвовал в конкурсе; но неофициально — поскольку он все еще был государственным служащим в Здании парламента — он подготовил в это время всеобъемлющую схему застройки всего Уайтхолла от Парламентской площади до Трафальгарской площади. В этом проекте он увенчал все свои фасады, включая уже выполненную Сокровищницу, мансардами, ввел ступенчатые дворы, подобные Новому Лувру, и обозначил углы и центры дворовых фасадов наиболее похожим на Лувр образом - павильонами, увенчанными еще более высокими мансардами. Если бы этому проекту Барри последовали, Лондон соперничал бы с Парижем и Веной по размаху, последовательности и смелости общественных зданий того периода. Фактически, практически ничего из этого так и не вышло, как, впрочем, и из официального конкурса; поскольку к этому периоду прежние традиции урбанизма практически полностью угасли, и архитектурная инициатива находилась в основном в частных руках.

Когда конкурс оценивался в 1857 году, проекты, получившие высшие призы как для Военного министерства, так и для Министерства иностранных дел, были выполнены в виде павильонов и мансард; однако они заимствованы, по крайней мере, в такой же степени из Тюильри, как и из Нового Лувра. Конечно, именно растущий престиж Наполеона III привлек внимание общественности в то время к Тюильри, который был его резиденцией — как это было, если уж на то пошло, резиденцией более ранних французских монархов девятнадцатого века. В противном случае никому в Англии, вероятно, не пришлось бы в

голову возродить какой-либо из различных периодов, охватывающих около четырех столетий, представленных в его конгломератной массе, или подражать его павильонной и мансардной композиции.

Поскольку ни один из этих проектов для министерств так и не был реализован, а их соответствующие архитекторы — Генри Б. Гарлинг (1821-1909), с одной стороны, и Х. Э. Коу (1826-85) и его партнер Хофланд, с другой — так и не построили ничего более значимого, нет необходимости задерживаться на них. Однако их дизайн и другие модели Second Empire, получившие незначительные премии, были широко проиллюстрированы в профессиональных и обычных периодических изданиях, и в шестидесятые годы они были любимыми моделями как в Англии, так и в Соединенных Штатах. Парижские оригиналы, графические данные о которых были не только более редкими, но и менее легкодоступными, в целом не оказали такого влияния. Это помогает объяснить, почему французское влияние *кажется* было сильнее в англосаксонском мире, чем на Континенте, хотя прямых контактов с Парижем, вероятно, было меньше.

В то время в Англии также существовала общая тенденция, даже более заметная, чем в Австрии или Германии, к обогащению и пластическому развитию давно установившегося стиля Возрождения эпохи Возрождения. Это менее конкретно навеяно Парижем. Прекрасным примером является обширный ряд террас, спроектированных Санктоном Вудом (1814-86) в 1857 году, которые примыкают к Ланкастерским воротам на Бэйсуотер-роуд в Лондоне, с их смело выступающими эркерами, соединенными ярусами колоннад. В других примерах, таких как офисы Национальной дисконтной компании по адресу 65 Cornhill, построенные братьями Фрэнсис в 1857 году, перекрытие всего квартала смелой мансардой с мансардным окном [120a](#), более очевидно, вдохновлен Второй империей, хотя фасады ниже просто выполнены в значительно обогащенном *палаццо* порядке.

Когда братья Мозли спроектировали в 1858 году огромный отель Westminster Palace недалеко от Вестминстерского аббатства у подножия Виктория-стрит, караван-сарай, который должен был превзойти отель Hardwicks Great Western 1850-2 годов постройки по международной роскоши, они переняли его дизайн с павильонами и мансардами. Судя по относительному достоинству и трезвости их деталей, они, похоже, изучали современные парижские работы — не Новый Лувр, а более тихие *дома взаимопонимания* вдоль бульваров, — а не просто ориентировались на проекты правительственных учреждений, отмеченных наградами, как многие другие довольствовались этим в то время. Этот отель, который оказался неудачным, теперь служит офисным зданием и был реконструирован почти до неузнаваемости.

В следующем году Барри спроектировал ратушу Галифакса, свою последнюю работу. Сам он не предлагал дополнять это здание, как правительственные учреждения в его проекте Уайтхолла, французскими мансардами; те, которые были выполнены, являются исправлениями его сына Э. М. Барри, который довел строительство до конца в 1862 году после смерти своего отца в 1860 году. Но сочленение стен с богатыми аркадами и выразительные выступающие вперед выступы большой башни и более скромного павильона на другом конце явно повторяют, хотя и не имитируют напрямую, роскошную пластику Нового Лувра. Тем не менее, смелая асимметричная композиция, в которой доминирует единственная угловая башня, больше в духе итальянской виллы (фото [78b](#)).

Эта башня — но не само место — была выровнена по оси Принсес-стрит, которая в этом месте переходит в Кроссли-стрит. Гарантированное качество его дизайна и, прежде всего, огромного шпиля, более чем достойного Рена по изобретательности, с которой силуэт готической колокольни был создан из элементов эпохи Возрождения, делает ратушу Галифакса полностью английской и одним из шедевров Высокого викторианского периода.

Полностью лишенный готических элементов, он обладает большей готической жизненностью, чем Здания парламента Барри, которые в настоящее время только приближаются к завершению, почти через тридцать лет после того, как они были впервые спроектированы.

Э. М. Барри продолжал украшать мансардами два лондонских привокзальных отеля, на Чаринг-Кросс в 1863-4 годах и на Кэннон-стрит в 1865-6 годах; но они были далеки от шедевров, а отель на Чаринг-Кросс в последнее время был сильно изменен. Отель Grosvenor, построенный рядом с новым вокзалом Виктория в 1859-60 годах сэром Джеймсом Т. Ноулзом (1831-1908), гораздо более оригинален. Он покрыл всю огромную массу очень высокой выпуклой мансардой, придав дополнительный акцент широким павильонам на концах, подняв их крыши еще выше и украсив их фонарями. Кроме этого, ничто не было французским. Действительно, деталь, определенная архитектором как "тосканская", то есть *Рундбогеништил*, в высшей степени индивидуальна, в ней чувствуется грубый вкус и даже отчасти натурализм самой передовой викторианской готической резьбы на листе того периода (см. Главу [10](#)).

Похожие мансарды, но с плоскими сторонами, а не луковичными, и схожие детали характеризуют пару высоких террас, которые Ноулз построил в 1860 году на северной стороне Клэпем-Коммон, к югу от Лондона. Они представляли собой тонкую пригородную атаку на ранневикторианские традиции оформления террас, которая вскоре вызвала резонанс в столице. Его Соломенный домик-клуб на Сент-Джеймс-стрит в Лондоне 1865 года украшен богатой резьбой Дж. Деймонда в натуралистическом ключе, но менее интересен по общей композиции.

"Гросвенор" Ноулза был еще новичком, когда Джон Джайлс перекупил его у отеля Langham Hotel, построенного в 1864 году. Получив гораздо более красивое место, чем у Ноулза, у подножия брод—авеню Портленд—Плейс, напротив ресторана Nash's All Souls' на Лэнгхэм-Плейс, Джайлс смело - как сейчас думает большинство людей, слишком смело - подошел к этому событию (Номер [80А](#)). Конечно, он превзошел изящный и изобретательный шпиль Нэша округлым выступом и высокой квадратной угловой башней — теперь разрушенной бомбежкой наверху, — которой он был обращен к нему. Столь же несомненно, что его массивный северный фасад с его смело смоделированными павильонами по бокам и избытком живой резьбы в виде животных превзошел бы урбанистическую изысканность близлежащих Адам-террас, примыкающих к Портленд-Плейс, если бы их к настоящему времени не заменили здания гораздо более низкого качества. Несмотря на весь свой гигантский масштаб и несколько слоновью игривость деталей (не говоря уже о тусклой кирпичной кладке 'Саффолк-уайт' и отделке камнем), Langham представляет собой богатую и мощно пластичную композицию, наиболее искусно адаптированную для особого места и более оригинальную, чем большинство того, что производилось в шестидесятых годах в Париже. Вырезанные на окнах животные, такие разнообразные и с чувством юмора, заслуживают внимания, которого им редко уделяют; кажется, что эти спящие существа почти сошли с Тенниеля, но на самом деле могут происходить из Виоле-ле-Дюка.

То, что такая степень архитектурной оригинальности, представленная с такой смелой уверенностью и даже напыщенностью, в течение десятилетия или двух стала казаться безвкусной и фактически уродливой — как, собственно, и казалось многим с тех пор, — не имеет большого исторического значения. Эпоха, создавшая его, отвергла как безвкусное архитектурное творение предыдущих ста лет, и в первую очередь позднегеоргианские работы того типа, в непосредственной близости от которых стоял Лэнгхэм. Что *имеет* значение, так это то, что такие высокие викторианские здания, даже если они не были

готическими, обладали жизненной силой и современностью в течение своего периода, чего в значительной степени не хватало параллельным работам на Континенте, большинство из которых в любом случае были построены десятилетием или более позже. В своей парвенюистской дерзости Гросвенор и Лэнгхэм уравнивают современные достижения архитекторов готических церквей — достижения, в целом более приемлемые даже сегодня, какими они уже были для интеллектуалов и эстетиков шестидесятых, — но не обязательно равняются им (см. Главу [10](#)).

Во время английского гостиничного бума начала и середины шестидесятых, который начался с этих крупных лондонских отелей, некий вариант англоязычной Второй империи стал общепринятым типом дизайна; действительно, мансардный французский стиль продолжал использоваться вплоть до девяностых^[207] для такого большого лондонского отеля, как Carlton, построенного Х. Л. Флоренс (1843-1916) в 1897 году. Многие сильно застроенные мансардами лондонские отели семидесятых и восьмидесятых годов в настоящее время снесены или были переоборудованы, как более ранние Вестминстерский дворец и Лэнгхэм, для других целей — среди них, по крайней мере, можно отметить бывший Гранд-отель на Трафальгарской площади 1878-80 годов постройки Х. Фрэнсиса и фасадное здание бывшего Сесила на Стрэнде, построенное в 1886 году фирмой Perry & Reed, поскольку они по-прежнему бросаются в глаза и так раздражающе недоступны для путешественников.

Однако именно курортный отель the Cliff (ныне Grand) в Скарборо в Йоркшире, построенный Бродриком в разгар экономического бума в 1863-1873 годах, незадолго до того, как он ушел на пенсию и поселился во Франции, остается самым заметным примером такого типа на международном уровне (Фото [79](#)). И этот тип можно найти в таких отдаленных местах, как знаменитый "город-призрак" Комсток Лод, Вирджиния-Сити, штат Невада, где большого и изысканного отеля больше нет, или Лидвилл, штат Колорадо, где до сих пор используется более скромный и гораздо более поздний отель "Вандом", построенный сенатором Табором для его "Крошки Оленихи", а также в крупных европейских городах, таких как Амстердам, Франкфурт, Брюссель и Будапешт.

Гранд-отель Brodrick's расположен в великолепном месте на краю Скарборо-клиффс над Северным морем и максимально отличается от Нового Лувра. Его угловые павильоны увенчаны не обычными высокими мансардами, а причудливыми крышами, похожими на остроконечные купола, богато увенчанные замысловатыми карнизами. По замысловатости своего силуэта они вполне достойны соперничать с башней Barry's Halifax tower. Массивные стены построены не из свободного камня, как в Париже, и не из бледного суффолкского кирпича со светлой каменной или цементной отделкой, как в Лондоне. Вместо этого они из теплого красного кирпича с невероятно пышной декоративной отделкой из желтовато-коричневой терракоты - сочетание, которое М. Д. Уайатт также использовал в самом элегантном особняке Второй империи в Лондоне, Элфорд-Хаусе, который стоял с 1872 по 1955 год в Принсес-Гейт на углу Эннисмор-Гарденс (Фото [83А](#)).

Общественная и частная архитектура вряд ли могла соперничать по роскоши с новыми отелями, и в Британии редко пытались это сделать. В Ливерпуле Т. Х. Уайатт в 1864-9 годах построил U-образный ряд богато украшенных павильонов и мансард, в которых размещалась Биржа вокруг открытого пространства позади ратуши, примерно так же, как Аутшурн построил свою Галерею вокруг Дворца народных собраний в Амстердаме; но теперь все это исчезло.

В английской сельской местности музей Боуза в замке Барнард в графстве Дарем, построенный в 1869-1875 годах Ж.-А.-Ф.-А. Пеллеше (1829-1903), и поместье Уоддесдон в Бакингемшире другим французским архитектором, Г.-Х. Дестайером (1822-93), в основном

1880-183гг., являются уникальными примерами обширных особняков, полностью выполненных в стиле Второй империи (фото [76в](#)). В Лондоне Монтегю-Хаус, спроектированный в 1866 году престарелым Берном для герцога Баклю, когда-то возводил в Уайтхолле мансардные павильоны, которые Барри и победители конкурса правительственных учреждений предложили в 1857 году, но сейчас они снесены.

Однако самый заметный ансамбль Второй империи в Лондоне частично сохранился (фото [80в](#)). Террасы Гросвенор-Плейс обращены к садам Букингемского дворца и простираются на юг от группы позднегеоргианских памятников вокруг Гайд-парк-Корнер. Они были спроектированы ^[200] в 1867 году и построены в последующие годы. Они представляют собой одну из наиболее ярких черт лондонского горизонта, унаследованную от викторианского периода. Соперничая с высокими крышами и почти с высокими шпилями викторианской готики, мансарды над крайними домами вознесены на фантастическую высоту и увенчаны заостренными верхними крышами, образующими несколько этажей мансард; в то время как центральные дома имеют выпуклые мансарды, похожие на квадратные купола, взятые прямо из Нового Лувра.

Под этими альпийскими гребнями, украшенными у основания богатыми каменными мансардными окнами, расположены огромные дома, все из прекрасного портлендского камня — его вряд ли можно найти на лондонских террасах начала девятнадцатого века, за исключением террас Эннисмор—Гарденс, - и выполненные с правдоподобным парижским колоритом — говорят даже, что в Париж отправляли рисовальщиков, чтобы они из первых рук изучили работы времен Второй империи. Однако английскими являются веранды, которые ясно показывают, что эти претенциозные ряды представляют собой ряды жилых домов, подобных тем, что находятся на соседней Белгрейв-сквер. Английскими также являются полосы из красного камня, новые штрихи, перекликающиеся с модной "структурной полихромностью" современной викторианской готики, точно так же, как высокие мансарды перекликаются с ее остроконечными крышами (см. Главу [10](#)).

За первыми двумя кварталами Гросвенор-Плейс новое строительство шестидесятых годов заканчивается; но оно начинается снова в дальнем конце и окружает два треугольника Гросвенор-Гарденс, часть дальней стороны которых занимает отель Ноулзз. Для парижского вдохновения в целом характерно, что на восточной стороне Садов огромные многоквартирные дома — 'особняки' в викторианском эвфемизме - заменили обычные лондонские террасы отдельных высотных домов, но теперь они служат офисами, как и все сохранившиеся дома на Гросвенор-плейс. Для одного из этих блоков был использован красный кирпич, но вставленный как простая панель в каменные рамы в соответствии с французской, а не английской традицией.

В Лондоне нет других сравнительно претенциозных примеров террас Второй империи, за исключением Кембриджских ворот (1875) Томаса Арчера и А. Грина (? -1904), неудачного вторжения в оштукатуренный Риджентс-парк Нэша, несмотря на его красивое исполнение из тонкого тесаного камня для ванны. Характерно, что лондонская домашняя архитектура конца пятидесятих-шестидесятых годов всего лишь развила ренессансные формулы Возрождения предыдущего десятилетия. Выбранные модели были не только в целом более поздними и богатыми, как в Вене; везде, где это было возможно, более смелые пластические эффекты достигались за счет более широкого использования колоннад первого этажа, веранд первого этажа и выступающих эркеров, как на великолепных террасах Вуда на Ланкастер-Гейт или террасах 1858 года работы К. Дж. Ричардсона (1800-72), которые последовали за ними в Куинз-Гейт.

Высокие стандарты более раннего периода сохранялись только в деловых *палатцо*, но не в лондонском Сити, а в крупных северных городах, таких как Брэдфорд и в Шотландии. Там

хороший фристоун был легко доступен, и определенное культурное отставание, а также региональная сдержанность темперамента привели к сохранению традиции, более похожей на Барри. Повсюду известны своими академическими достоинствами здания различных Национальных провинциальных банков, построенные учеником Барри Джоном Гибсоном (1819-92). Самым ранним, но не самым типичным является головной офис в Бишопсгейте, строительство которого было начато в 1863 году.

Специальная школа дизайна эпохи Возрождения связана с отделом практического искусства сэра Генри Коула, и именно здесь были построены различные здания, которые он спонсировал в новом лондонском культурном центре в Бромптоне (сейчас обычно называемом Южным Кенсингтоном). Выставка 1862 года располагалась на южной окраине поместья, принадлежащего комиссарам Большой выставки, в здании, спроектированном Фрэнсисом Фоуке (1823-1865), армейским инженером. Как и на Парижской выставке 1855 года, конструкция из металла и стекла была замаскирована снаружи каменными стенами, но, в отличие от Дворца промышленности Сандрие и Вьеля, все здание было обнесено павильонами и мансардами в стиле Второй империи. Еще более сложный проект Второй империи был подготовлен Фоуком для Музея науки и искусства (позже Виктория и Альберт), Коул, очевидно, слишком смиренно воспринял критику своего более раннего временного сооружения, пресловутых "Котлов Бромптона" (см. Главу 7). Поскольку Фоук умер в этот момент, Музей (Фото [83в](#)), начатый в 1866 году, а также связанный с ним Королевский научный колледж (здание Хаксли), построенный в 1868-71 годах, были построены в гораздо менее французском духе под руководством другого армейского инженера, Х. Г. Д. Скотта (1822-83). Облицовочный материал - прекрасный гладкий красный кирпич, очень редкий в Лондоне девятнадцатого века, красиво уложенный, с тонкими швами. С этим сочетается огромное количество искусно обработанной бледно-кремовой терракоты, как на различных зданиях Центральной Европы, построенных в Берлинской академии наук Шинкеля в 1831-6 годах.

В этих сооружениях Южного Кенсингтона, спроектированных инженером, акцент сделан на скульптурных украшениях, разработанных и выполненных Годфри Сайксом и другими художниками, связанными с Департаментом. Эта командная работа, минуя общий контроль архитектора, оказалась не очень успешной в достижении согласованности отелей Knowles's и Giles's, хотя они были построены для гораздо менее искушенных клиентов. Почти та же команда, но с еще большим количеством сотрудничающих скульпторов, отвечала за Альберт-холл, огромную круглую аудиторию, построенную в 1867-71 годах на северной окраине поместья Комиссаров напротив самого характерного памятника эпохи - викторианского готического мемориала Альберта Г. Г. Скотта. Действительно заметное достижение инженера Скотта в области металлической конструкции огромного купола, к сожалению, заглушается обильным использованием скульптурных деталей в терракоте, хотя многое из этого по своей сути элегантно.

В шестидесятые годы в планировке поместья Комиссаров в целом была определенная согласованность: садовый дворик, окруженный большим полуциклом терракотовых аркад работы М. Д. Уайатта, располагался за выставочным зданием 1862 года и под Альберт-холлом. В Вене культурные сооружения были превосходно сгруппированы вдоль Рингштрассе с большим количеством открытого пространства между ними, хотя им, возможно, и не хватало присущего им архитектурного качества. Печальным контрастом является то, что в последующие десятилетия этот значительный участок был засорен до тех пор, пока от него вообще не осталось почти никакой урбанистической организации.

Другие европейские страны в этот период, такие как Дания, Швеция и Голландия, предпочитали следовать примеру Парижа и Вены, а не Лондона. Лишь несколько работ

шестидесятых и семидесятых годов следует выделить из сумятицы претенциозного общественного и частного строительства, превратившего Брюссель, например, в "Маленький Париж".^[209] Бульвар Анспах в целом напоминает Каннебьер в Марселе, хотя мансарды на зданиях, которые окаймляют его, более пластичны; Биржа на своей площади на полпути вниз по бульвару была построена Л.-П. Сюисом (1823-87) в 1868-73 годах, и это обеспечивает фокус города середины девятнадцатого века, как и Опера Гарнье. в Париже. Провинциальный вариант Оперы во многих отношениях, несмотря на совершенно иное назначение, несколько более академичен по композиции, но в то же время довольно груб по своему обильному орнаменту. Однако в Брюсселе в целом доминирует один из самых грандиозных и оригинальных памятников, возведенных где бы то ни было в этот период.

Дворец правосудия,^[210] построенный Джозефом Полартом (1817-79) в 1866-83 годах, занимает такое высокое место и установлен на таком гористом основании, что почти вся его гигантская масса видна со всего города. Несмотря на классицизм в целом, значительная часть внешнего оформления имеет неопределимый привкус памятников древних цивилизаций Востока, что-то вроде экзотических церквей, построенных Александром Томсоном в конце пятидесятых-шестидесятых годов в Глазго (Фото [81](#)). Дворец правосудия в большей степени, чем относительно небольшая и изящно выполненная работа Томсона, отражает архитектурные мечты такого английского художника-романтика, как Джон Мартин, страдающего манией величия. Тяжелый и почти буквально жестокий, он обладает пиранезианской пространственной проработкой и пластической жизненностью самого преувеличенно архитектурного порядка. Таким образом, это совершенно позорит урбанистический ренессансный костюм большинства континентальных общественных архитектур этого периода и обычное необарокко следующего.

Существование этого необычного здания в небольшой европейской столице немного подготавливает к той важной роли, которую Брюсселю предстояло сыграть в девятностые годы, хотя вряд ли могли быть два архитектора, более далеких друг от друга по духу, чем Поэлаэрт и Виктор Орта, положившие там начало модерну (см. Главу [16](#)). Точно так же и в Глазго оригинальность церкви Томсона в Куинс-парке шестидесятых годов, по крайней мере, открыла путь для заметного международного вклада, внесенного К. Р. Макинтошем из Глазго в девятностые. Но именно Альфонс Балат (1818-95), а не Поэлаэрт, был мастером Орты, а также в эти десятилетия профессором архитектуры в местной академии. Королевский музей изящных искусств Балата 1875-81 годов уже представляет собой возврат к более сдержанному и академичному классицизму, лишенному силы и жизненности Поэлера. Тем не менее, это здание не лишено определенной правильной элегантности деталей и традиционного мастерства в композиции, для чего его дома шестидесятых годов, с их Барри-подобной трактовкой темы *палаццо* Высокого Возрождения, подготовили почву. Настоящая эклектика этого периода заключается не столько в разнообразии используемых номинальных стилей, сколько в разнообразии способов их использования. Именно это, а не одновременное умножение модных тенденций, так затрудняет общую характеристику производства периода между серединой века и девятностыми.

В ряде других европейских стран ситуация была еще более сложной, чем в Бельгии, из-за очень значительного культурного отставания, подобного тому, которое уже было отмечено в Скандинавии. В то время как в доме Рютши-Блейлера в Цюрихе 1869-70 годов постройки Теодора Гейгера (1832-82) была фешенебельная мансарда времен Второй империи, здесь высокая и вогнутая, в расположенной неподалеку ратуше Винтертура Земпера точно такой же постройки с ее доминирующим портиком храма на первый взгляд можно принять за провинциальное французское общественное здание второй четверти века. В Цюрихской политехнической школе, где Семпер стал профессором в 1855 году,^[211] большое здание,

начатое в 1859 году и возведенное им совместно с местным архитектором Вольфом, столь же отсталое по стилю. Его тамошняя обсерватория 1861-184 годов представляет собой изящное и довольно живописно выполненное упражнение в *версии* Рундбогенштиля в *стиле* кватроченто, скорее похожее на его гамбургские дома двадцатью годами ранее

Если немецкий архитектор с признанной международной репутацией мог таким образом поддаться влиянию консервативных вкусов своих швейцарских клиентов, неудивительно, что на Пиренейском полуострове в этот период не было построено почти ничего интересного. Можно, однако, упомянуть, что здание Национальной библиотеки и музеев в Мадриде, спроектированное в 1866 году Франсиско Хариньо-и-Аларконом (1818-92) и находившееся в строительстве почти тридцать лет, несмотря на то, что его фасады по-прежнему носят наиболее традиционный классический характер, имеет выпуклые мансарды над концевыми павильонами, совершенно определенно носящие характер Второй империи. Характерно, что Торговая палата в Мадриде, построенная в 1893 году Э. М. Репуллесом-и-Варгасом (1845-1922), иллюстрирует общее возвращение официальной архитектуры к еще более традиционным академическим стандартам ближе к концу века. Но в семидесятых годах в Барселоне началась карьера испанского — или, точнее, каталонского — архитектора Антонио Гауди, которому было суждено создать около 1900 года одни из самых смелых и оригинальных ранних произведений современной архитектуры. Настоящие связи Гауди в семидесятые и восьмидесятые годы, духовно, если не так сильно на самом деле, связаны с высокой викторианской готикой, а не со Второй империей, хотя самым ранним проектом, над которым он работал, был Дворец Лоншан в Марселе (см. Главу [11](#)).

Ситуация в Соединенных Штатах, естественно, была больше всего похожа на ситуацию в Англии. Как уже отмечалось, датский архитектор Лино, получивший французское образование, создал прообраз стиля Второй империи в доме Шиффов в Нью-Йорке еще в 1849-50 годах. К середине пятидесятых годов мансарды довольно скромной высоты, часто с неглубокими вогнутыми откосами, появились в восточных городах на многих домах, в остальном не особо обставленных по-французски. Ричард М. Хант (1827-95),^[212] первый американец, получивший образование в Школе изящных искусств и фактически ассистент, а также ученик Лефуэля, вернулся из Парижа в Америку в 1855 году. Но он принес с собой не пышный стиль Второй империи, а скорее основную академическую традицию французского официального мира, несмотря на то, что в 1854 году он сам работал над Новым Лувром. Хотя некоторые из самых ранних работ Х. Х. Ричардсона, вернувшегося из Парижа десять лет спустя после нескольких лет работы у брата Лабруста Теодора, носили характер Второй империи, он с самого начала показал себя более восприимчивым к влияниям современной Англии (см. Главы [11](#) и [13](#)). В целом стиль Второй империи, в том виде, в каком он практиковался в Америке на протяжении третьей четверти века, почти так же полностью заимствован из Англии, как местная викторианская готика. Большинство американских архитекторов были в курсе происходящего за границей через английскую профессиональную прессу, и поэтому они, естественно, следовали моделям, предлагавшимся в "*Builder*" и "*Building News*", а не публикациям Сезара Дейли.^[213]

Гражданская война 1861-5 годов не остановила архитектурное производство; более того, похоже, она оказала меньшее сдерживающее воздействие, чем последствия финансового краха 1857 года в непосредственно предшествующие годы. В Вашингтоне строительство новых крыльев Капитолия Уолтера, начатое в 1851 году,^[214] и его чугунного купола, спроектированного в 1855 году, продолжалось до их завершения в 1865 году, вплоть до военных лет по прямому распоряжению президента Линкольна (Фото [82А](#)). В этой новой работе в the Capitol нет ничего специфически французского, хотя с 1855 года Уолтеру помогал обученный в Париже Хант. С другой стороны, первоначальное более или менее романтическое классическое здание, которое, наконец, было завершено Булфинчем в 1828

году после стольких смен архитектора, было в значительной степени затоплено. Новые крылья своими академическими портиками перекликаются с более широким портиком оригинального дизайна конца восемнадцатого века; но чугунный купол (см. Главу 7), соперничающий по размерам с крупнейшими барочными куполами Европы, имеет высокий барабан и смелый силуэт в стиле Микеланджело, в отличие от римской формы блюда, разработанной Латробом и не сильно увеличенной в исполнении Булфинча.

Стиль Второй империи впервые был введен для общественных зданий не в Вашингтоне; Вашингтон, действительно, никогда больше не будет центром архитектурного влияния, каким он был в романтически-классический период, хотя новые столицы штатов, строительство которых началось в шестидесятых и семидесятых годах, в основном были увенчаны имитациями купола Уолтера. 'Женская семинария' на реке Гудзон, построенная пивоваром, и новая ратуша в Бостоне, штат Массачусетс, построенные в начале шестидесятых годов, являются первыми монументальными образцами нового режима, который доминировал в сфере светского общественного строительства, пока финансовая паника 1873 года не положила конец послевоенному буму. Джеймс Ренвик,^[213] который спроектировал очень обширный Главный зал для нового колледжа Мэтью Вассара в Арлингтоне, недалеко от Покипси, штат Нью-Йорк, в 1860 году, получил специальное указание от своего клиента имитировать Тюильри, а не Новый Лувр, что он и сделал, создав тщательно продуманную павильонную композицию U-образного плана, увенчанную различными видами высоких мансард. Это затмевает по значимости его более раннюю Благотворительную больницу 1858 года постройки на острове Блэквеллс в Нью-Йорке, уже с мансардой, но очень простую, и его галерею Коркоран 1859 года постройки, ныне Суд исков в Вашингтоне, с богатым, но неряшливым фасадом, все еще довольно плоско задуманным.

Ренвик был, по крайней мере, таким же эклектичным, как такие европейцы, как Баллу и Ферстель. Заработав свою первую репутацию благодаря строительству англиканской церкви Благодати в Нью-Йорке в 1843-186 годах — если и не очень камденовской, то, по крайней мере, это прекрасный образец возрожденной английской готики четырнадцатого века — он продолжил линию готики католическим собором Святого Патрика в Нью-Йорке, начатую в 1859 году и завершенную (за исключением шпилей) в 1879 году. Это огромное двухбашенное здание, однако, готично в очень континентальном стиле, напоминая Святую Клотильду Гау и Баллу в Париже и Вотивкирхе Ферстеля в Вене больше, чем что-либо английское того периода. В конце сороковых Ренвик также был представителем стремлений Роберта Дейла Оуэна к "романскому возрождению" при проектировании Смитсоновского института в Вашингтоне (см. Главу 6).

Для таких объектов, как Смитсоновский институт и его церкви, у Ренвика было множество визуальных документов, на которые можно было опереться, будь то археологические трактаты о зданиях средневекового прошлого или иллюстрации современных зарубежных работ. Но для колледжа Вассар, совершенно очевидно, он черпал вдохновение в довольно обобщенных литографических или гравированных видах Тюильри. На столь относительно раннем этапе он также не мог много позаимствовать из опубликованных иллюстраций современных английских работ в стиле новой международной Второй империи. Однако особая пластическая жизнеспособность американизированной Второй империи заметна уже в этом раннем примере, хотя довольно грубое оформление стен из красного кирпича далеко от всего французского любого периода с шестнадцатого по девятнадцатый век. Более поздние здания Ренвика в том же стиле богаче и ближе к парижским стандартам, но их архитектурная жизнеспособность значительно меньше.

Бостонская ратуша,^[216] построена Дж.Дж. Ф. Брайантом (1816-99) и Артуром Д. Гилманом (1821-82) в 1862-5 годах, это меньшее, но более изысканное здание. Несмотря на то, что это компактно спланированный квартал, сочленение стен последовательными римскими арочными ордерами, холодно, но со знанием дела выполненными в камне, под венчающими мансардами выглядит смело пластичным. Однако, незадолго до этого, для церкви на Арлингтон-стрит 1859-61 годов, первого здания, возведенного в районе Бэк-Бэй, которое Гилман только что заложил,^[217] за вдохновением он обратился не к Франции, а к Англии восемнадцатого века, опираясь в основном на те же церкви Гиббса, которые были самыми популярными американскими образцами в более поздние колониальные времена.

Ведущий противник греческого возрождения, Гилман, как и большинство континентальных архитекторов того времени, очевидно, лучше знал, что он намеревался оставить после себя, чем то, куда он хотел двигаться. Его бостонская церковь не положила начало национальной волне гиббсовской церковной архитектуры; действительно, шестидесятые годы были расцветом викторианского готического дизайна церквей в Соединенных Штатах. С другой стороны, его мэрия положила начало общенациональной программе общественного строительства в стиле Второй империи; теперь Бостон на протяжении двадцати лет был художественным и интеллектуальным центром страны, преемником Филадельфии. В течение десятилетия, последовавшего за Гражданской войной, в этой программе активно участвовали муниципалитеты, власти штатов и федеральное правительство. В случае со многими федеральными зданиями, лишь номинально являющимися работой офиса главного архитектора, где А. Б. Маллет (1834-90) сменил Роджерса в 1865 году, Гилман выступал в эти годы в качестве консультанта и, вероятно, был настоящим дизайнером, а не Маллетом или его помощниками.

Эти огромные памятники были построены в основном во времена президентства генерала Гранта. Парижские по замыслу, но американские по своим материалам, они, тем не менее, довольно похожи на работы времен Второй империи в Англии. Лишь немногие из них были завершены до того, как режим вышел из моды, поскольку изменения в архитектурном контроле иногда становятся очевидными. Например, в случае с Капитолием штата Нью-Йорк в Олбани, строительство которого было начато в 1868 году Томасом Фуллером (1822-98) и его партнером Августом Лейвером (1834-98), прибывшими из Англии через Канаду, Эйдлиц и Ричардсон взялись за дело совместно в 1875 году, заметно изменив дизайн здания над нижними этажами в сторону романско-прямоугольной формы. Таким образом, в последующие двадцать лет они и другие, наконец, довели строительство до конца. Строительство очень высокой башни мэрии Филадельфии, начатое в 1874 году, было завершено более десяти лет спустя. Эта башня, венчающая статуя Уильяма Пенна, все еще возвышающаяся над местным горизонтом, вряд ли имеет что-либо общее с похожими на Лувр павильонами внизу; тем не менее, номинально все это является работой одного архитектора, Джона Макартура-младшего (1823-90), деда генерала Дугласа Макартура.

Несомненно, связь этих выдающихся зданий с сомнительной администрацией грантов и тот факт, что были — по крайней мере, в двух упомянутых выше случаях — крупные финансовые скандалы, связанные с их медленным и невероятно дорогостоящим строительством, сыграли важную роль в раннем отказе от режима, который так ассоциировался с общественными пороками десятилетия после Гражданской войны. Не многие из них сохранились сегодня, за исключением только что упомянутых сооружений в Бостоне, Олбани и Филадельфии и старого здания Госдепартамента в Вашингтоне (номер [82в](#)).

В Нью-Йорке, Бостоне и других крупных городах огромные гранитные нагромождения такого типа, которые долгое время служили почтовыми отделениями, исчезли. В Чикаго

здания округа Кук, построенные Дж. Дж. Иганом в 1872-5 годах, также давно были заменены. В Сан-Франциско обширная группа муниципальных зданий Fuller & Laver была уничтожена в результате пожара, последовавшего за землетрясением 1906 года. Это, должно быть, было самое большое, богатое и пластически самое сложное сооружение из всей серии, с его треугольной площадкой, четко сочлененным массивом и центральным куполом.

Несмотря на угрозу со стороны каждой новой администрации, здание Государственного, военного и военно-морского департамента, построенное Маллетом в 1871-5 годах, все еще стоит, затмевая соседний Белый дом. Это, пожалуй, лучший из сохранившихся в Америке примеров режима Второй империи — или, как его иногда называют местные жители, режима "Генерала Гранта" (Фото [82В](#)). Ярусы римско-арочных ордеров из тонкого серого гранита, позаимствованные Гилманом в качестве архитектора-консультанта и предполагаемого дизайнера из его прежней бостонской мэрии, а не из Парижа, возвышаются этаж за этажом, создавая мансарды разной высоты над сложной планировкой павильона. Холодный и величественный, почти без скульптурных украшений, он вряд ли может быть менее похож на Новый Лувр или старый Тюильри по общей фактуре; здесь нет и игривых полуготических деталей лондонских отелей Knowles's и Giles's, или праздничного колорита и пышного орнамента Brodrick's в Скарборо.

Контраст старого здания Госдепартамента с его *подвесным зданием* на другой стороне площади Лафайет, Греческой сокровищницей Миллса, строительство которой было завершено Роджерсом десятилетием ранее, шокирует большинство людей. И все же увлекательно читать здесь о репрезентативных устремлениях эпохи, нашедшей свое наиболее значительное выражение не в общественных зданиях, а в новых небоскребах, которые впервые выросли в Нью-Йорке как раз в это время, - здании Хантс Трибюн Билдинг и здании Вестерн Юнион Билдинг, построенных его учеником Джорджем Б. Постом. Оба, кстати, были с большими мансардами, и та, что находилась рядом с Постом, подготовленным американцами, была гораздо более типичной для Второй империи, чем для Ханта, обученного французами (см. Главу [14](#)).

В городской домашней архитектуре, как в больших особняках, так и в более обычных домах с террасами, мансарды стали характерными, но не повсеместными в конце пятидесятих годов и оставались таковыми вплоть до середины семидесятых и даже позже на Западе. В бостонском районе Бэк-Бэй, заложенном Гилманом в 1859 году, есть несколько особняков вдоль Коммонуэлс-авеню, которые чем-то напоминают *особняки* Парижа, а также несколько мансардных террас от Bryant & Gilman и других архитекторов на этой авеню, а также на Арлингтон-стрит и Бикон-стрит. Используемые материалы не парижские — коричневый камень, как в близлежащей церкви Гилмана, или темно-красный кирпич с отделкой из коричневого камня, — и детали редко бывают очень правдоподобно французскими. В целом, вдохновение по-прежнему исходило из Лондона, даже если ничего столь обширного и впечатляюще монументального, как Гросвенор-Плейс и Гросвенор-Гарденс, создано не было. В Нью-Йорке лучшая терраса Лиенау, построенная на Пятой авеню между 55-й и 56-й улицами в 1869 году, была гораздо роскошнее, чем бостонские образцы, поскольку была из белого мрамора с очень грамотно расположенными рядами наложенных друг на друга ордеров. Нью-йоркские работы Ханта часто были настолько подлинно парижскими, что им совершенно не хватало напыщенности международного стиля Второй империи. Особенно интересными были его квартиры в Стайвесанте на 18-й улице в Нью-Йорке 1869-70 годов постройки. Этот квартал был очень ранним примером многоквартирного дома парижского типа в Америке, где они, как правило, не процветали до конца восьмидесятых.

Для более характерных отдельно стоящих домов, которые строились за пределами городов, в пригородах, в поселках и даже за городом, режим Второй империи также был очень популярен. Выполненные из дерева, окрашенного в коричневый или серый каменный цвет, они имеют отчетливо автохтонный характер. В целом симметричные и четко спланированные, они не продвинули развитие американского дома на пути конкурирующего "палочного стиля"; но своим акцентом на сложное трехмерное моделирование, особенно моделирование крыш, они подготовили почву для одного важного аспекта более позднего и оригинального "стиля гонта" (см. Главу [15](#)).

Любопытен эпизод со Второй империей в Соединенных Штатах. С одной стороны, это было сознательно "современное" движение, черпавшее свой престиж из современного Парижа, а не из какого-либо периода прошлого, такого как греческое, готическое или даже ренессансное Возрождение — наследником последнего, конечно, в каком-то ограниченном смысле оно было. С другой стороны, значительная оригинальность способа в том виде, в каком он фактически использовался, была в значительной степени неосознанной и обусловлена отсутствием точных визуальных документов или даже кодифицированного свода прецедентов, которым следовало следовать. В то время современные условия требовали, как и в Европе, строительства множества общественных зданий федерального значения, на уровне штатов и муниципалитетов для выполнения сложного комплекса функций. Было бы почти невозможно вместить их в жесткие прямоугольники греческого Возрождения, даже если бы греческое возрождение не было отвергнуто большинством критиков двадцатью или более годами ранее.

Однако эпизод "Второй империи" поневоле был коротким и длился немногим более десяти лет. Грубая уверенность, которую он отражал, особенно особое высокомерие послевоенных политиков в Вашингтоне, столицах штатов и в более крупных городах, были сильно потрясены Паникой 1873 года. Таким образом, этот режим не сохранился в Америке, как в большей части Европы, в восьмидесятые и девяностые годы.

Тем не менее, этот эпизод имеет более долгосрочное значение. Каким бы незначительным ни было фактическое отношение к стилю Второй империи первых двух американцев, обучавшихся в Школе изящных искусств, Ханта и Ричардсона, их личное влияние и престиж способствовали растущему потоку студентов-архитекторов в Париж; сами по себе их рекомендации вряд ли оказали бы большой эффект, если бы мода уже не утвердила Париж, а не Лондон, в общественном сознании как центр современных архитектурных достижений и вдохновения. С середины восьмидесятых годов давняя зависимость от Англии в вопросах архитектуры начала заметно ослабевать; на протяжении целого поколения и более очень многие американские архитекторы искали свои корни за границей, но отныне во Франции или даже Италии, а не в Англии.

Неудивительно, что в британских владениях в этот период не было такого прямого французского влияния, как в Латинской Америке. Городские объекты, такие как Colmena и его терминальная площадь в Лиме, Перу, с павильонами и мансардами по всей территории, конкурируют с европейскими образцами, такими как Sørtorvet в Копенгагене или Galerij в Амстердаме. До того, как они уступили место небоскреbam, *особняки* вдоль Пасео де ла Реформа в Мехико были более многочисленными и более правдоподобно парижскими, чем вдоль Коммонуэлс-авеню в Бостоне или Бельвью-авеню в Ньюпорте. Но и в Канаде, и в Австралии режим Второй империи пришел из Англии поздно и в более коррумпированной форме, чем в Америке. Мансардный отель Windsor 1878 года постройки в Монреале вряд ли мог соперничать с Домом Палмера 1872 года постройки в Чикаго Дж. М. Ван Осделя (1811-91), которому богатый торговец Поттер Палмер с такой же гордостью дал свое имя, как и невероятному поддельному замку, который он построил для собственного проживания

десятилетие спустя. Театр Princess в Мельбурне, Австралия, построенный Уильямом Питтом в 1877 году, с его тремя мансардами с квадратными куполами отличается привлекательной беззаботностью, как и современные здания шахтерских городков высоко в американских Скалистых горах — например, отель в Вирджиния-Сити, штат Невада, о котором упоминалось ранее, или гораздо более скромный оперный театр в Сентрал-Сити, штат Колорадо. Но общественная архитектура третьей четверти века в Австралии была более сдержанной в дизайне только потому, что в целом она была очень отсталой.

Здание парламента в Мельбурне, начатое в 1856 году Джоном Г. Найтом (1824-92) и завершенное в 1880 году Питером Керром (1820-1912), обладает академическими достоинствами, достойными мастера Керра Барри, хотя его гигантские колоннады скорее напоминают современную ратушу Бродрика в Лидсе. Здания казначейства в Мельбурне работы Джона Джеймса Кларка (1838-1915) 1857-1858 годов заслуживают сравнения с произведениями Высокого Возрождения того периода на Континенте. Другие общественные здания шестидесятых и семидесятых годов более определенно носят викторианский характер, но скорее ранневикторианский, чем высокий. Например, Правительственный дом Кларка 1872-186 годов постройки в Южном Мельбурне представляет собой итальянскую виллу с высокими башнями, сознательно построенную по образцу дома королевы Виктории Осборн поколением ранее. И в Австралии, и в Канаде викторианская готика в этот период была более жизнеспособной (см. Главу [11](#)).

Нет никакой пользы в том, чтобы дальше искать в отдаленных районах западного мира свидетельства прямого влияния из Парижа (некоторые из которых есть, например, в России) или автохтонных вариантов режима Второй империи. В этот, как правило, довольно неблагоприятный период лучшие работы в основном подпадают под категорию высокой викторианской готики, или же они конкретно иллюстрируют развитие коммерческой и бытовой архитектуры в англо-американском мире (см. Главы [10](#) и [11](#); [14](#) и [15](#)). В попытке дать общую картину уже было приведено слишком много зданий низкого внутреннего качества и не представляющих особого интереса в настоящее время.

Что особенно затрудняет правильную историческую оценку широкого влияния Парижа в десятилетия, последовавшие за 1850 годом, так это то, что это влияние, прямое или косвенное, редко приводило к созданию на Континенте действительно выдающихся или даже жизнеспособных зданий. Только в Англии и Соединенных Штатах, где мода была совершенно изменена другой культурной ситуацией и смелым использованием местных материалов, она представляет большой независимый интерес. Чем более правдоподобно парижское произведение за пределами Франции, тем меньшей энергией оно обычно обладает. Некоторые из них действительно могут быть очень правдоподобными, как, например, уличная архитектура Мехико и Буэнос-Айреса, даже если то, что кажется вырезанным из французского известняка в аргентинской столице, обычно является всего лишь триумфом имитационного мастерства штукатуров, привезенных из Италии. В целом, Мексиканская и аргентинская Вторая империя очень скучна, такая же скучная, как, скажем, в Бельгии, без Поэлэртов, чтобы восстановить баланс. Тем не менее, вдоль улицы Малекон в Гаване, Куба, где традиционные фасады домов с галереями были переосмыслены в стиле Второй империи с андалузской пышностью, результаты гораздо более заметны, не в последнюю очередь потому, что мягкий местный камень очень сильно выветрился под воздействием сильного морского бриза. Как упоминалось ранее, использование *азулехо* в необычных оттенках ярко-зеленого и фиолетового придает автохтонный характер подобным работам в Бразилии.

Международный режим Второй империи до сих пор не нашел ни одного историка или хотя бы сочувствующего критика. Возможно, ни один другой способ, столь широко распространенный в своем принятии и столь плодovitый в своем производстве, никогда не получал столь малого внимания со стороны потомков. И все же рядом с этим современное течение викторианской готики, которое неоднократно изучалось, должно казаться более чем узким, а также чрезмерно зависимым от индивидуальных способностей — если не сказать капризов — ее ведущих практиков. Однако в тех областях, в которых использовалась викторианская готика, территория, фактически ограниченная англосаксонским миром географически и определенными типами зданий типологически, она была способна к крупным архитектурным достижениям. Более того, благодаря линии духовного происхождения от лидеров поколения архитекторов, работавших в третьей четверти века, к поколению архитекторов следующего, более творческие аспекты архитектуры рубежа веков в немалой степени восходят к поздней викторианской готике.

Ни Лефуэзы, ни Хансены, ни такие люди, как Бродрик, Полерт и Гилман, не воспитали достойных учеников. Но среди учеников лидеров викторианской готики есть не только такие очень способные молодые люди, которые действительно работали в их офисах, как Уэбб, Шоу и Войси, но и, по крайней мере, в некотором смысле, такой великий американский архитектор, как Ричардсон, чье формальное образование было полностью парижским (см. Главы [11](#), [12](#) и [13](#)). Таким образом, развитие домашней архитектуры во второй половине девятнадцатого века и, в несколько меньшей степени, коммерческой архитектуры во многом было обязано викторианской готике, по крайней мере в Англии и Америке (см. Главы [14](#) и [15](#)).

ГЛАВА 10

ВЫСОКАЯ ВИКТОРИАНСКАЯ ГОТИКА В АНГЛИИ

К 1850 году неоготика была принята в качестве надлежащего стиля для церквей по всему западному миру. Однако только в Англии она стала доминирующей для такого использования. Более того, готика была там более чем приемлемой альтернативой греческому, ренессансному или якобитанскому дизайну и для многих других типов зданий. Только в городских сферах коммерческого строительства и строительства террас его применение по-прежнему было очень редким. На Континенте ближайшим эквивалентом по популярности и повсеместности викторианской готике был немецкий *Rundbogenstil*. Неоготика, хотя после 1850 года она все чаще использовалась для строительства церквей, привлекла мало архитектурных талантов высокого уровня (см. Главу [11](#)).

Есть несколько причин, по которым возрождение готики смогло в Англии, и почти только в Англии, перейти в новую творческую фазу примерно в 1850 году. Одним из них, безусловно, был этический акцент его доктрин, акцент, более симпатичный викторианцам, чем большинству европейцев того периода, но не лишенный своей привлекательности на Континенте ближе к концу столетия. Другой причиной был неформальный, если не сказать любительский характер архитектурного образования в Великобритании, поощряющий личное ученичество и развитие индивидуального самовыражения, а не обеспечивающий продолжение академической традиции.

С этим связан частный характер архитектурной практики в Англии по сравнению с ее более общественными обязанностями и контролем на Континенте. Желательными профессиональными должностями во Франции, и почти в такой же степени во многих других европейских странах, были те, которые предлагались сувереном или государством. Но со времен Соуна и Нэша официальная работа перестала быть престижной или открывающей возможности в Англии, несмотря на здания парламента — не работа Барри там, а его клубы и особняки создали ему высокую профессиональную репутацию. Как и в восемнадцатом веке, социальная и эстетическая *элита* по-прежнему пользовалась уважением критиков и получала самые желанные заказы для викторианских архитекторов; к 1850 году большая часть этой *элиты* была очень воцерковлена и полностью готизирована. Только в середине шестидесятых годов произошли какие-либо существенные изменения; даже тогда ответственные за эти изменения, как архитекторы, так и их покровители, были воспитаны в церковных традициях возрождения готики.

Высокая викторианская готика началась со строительства лондонской церкви. Улица Всех Святых на Маргарет-стрит, спроектированная в 1849 году, в основном завершенная снаружи к 1852 году и освященная в 1859 году, не была результатом императорского указа, подобного Вотивкирхе в Вене или большим церквям шестидесятых годов в Париже, и не занимала, подобно им, изолированного участка, к которому ведут широкие новые бульвары. Задуманный как "образцовая" церковь ее спонсорами, Экклезиологическим обществом, и финансируемый частными лицами, храм Всех Святых расположен на второстепенной улице Вест-Энд в задней части закрытого двора, по бокам которого находятся дом духовенства и

школа (Табличка [6А](#)). Если бы не башня, самая высокая деталь лондонского горизонта середины века, ее было бы трудно найти; но однажды найдя, ее уже нельзя было игнорировать.

Архитектор церкви Всех Святых Баттерфилд в течение нескольких лет вместе с Карпентером был любимцем эkkлезиологов из-за пугинской 'правильности' его возрожденной английской готики четырнадцатого века. Теперь, совершенно неожиданно, он и его спонсоры встали на новый путь. Как только стены начали подниматься, их поразительный характер стал очевиден; ведь церковь построена из красного кирпича, материала, давно вышедшего из употребления в Лондоне, и этот красный кирпич окаймлен черным кирпичом с рисунком, который на башне был изменен вставкой широких полос камня. Таким образом, здесь дебютировала "Перманентная полихромность", достигаемая с помощью различных материалов. Более того, в интерьере полихроматический эффект был еще богаче и резче, с маркетри из мрамора и плитки в шпандрелях аркады нефа и над аркой алтаря, не говоря уже об ониксе и позолоте в самом алтаре (Фото [85](#)). Очень сложное расположение вынудило к расширению вверх; неф высокий, сводчатый алтарь еще выше, а вспомогательные сооружения по бокам двора еще выше и уже в своих пропорциях.

Пока шло строительство Храма Всех Святых, в английском архитектурном мире происходило много параллельной и взаимодополняющей деятельности. В 1849 году молодой критик Джон Рескин (1819-1900) выпустил влиятельную книгу *"Семь архитектурных светильников"*, в которой многие рекомендации совпадали с последними стилистическими новшествами Баттерфилда, если на самом деле они не влияли на них. Примечательно, что Рескин настаивал на изучении итальянской готики: если "Все святые" на самом деле не являются специфически итальянскими по характеру своей полихромности, то большинству современников так казалось. Настоящие иностранные влияния здесь, как и в профиле изящного простого шпиля, скорее всего, немецкие. Лепные детали Баттерфилда продолжали довольно точно соответствовать английским образцам четырнадцатого века.^[218]

В том же 1849 году Уайлд^[219] строил на еще более малоизвестном лондонском участке в Сохо свои северные школы Святого Мартина с заостренными аркадами из кирпича, определенно заимствованными из итальянских моделей. Более того, за это его хвалили те самые эkkлезиологические лидеры, которые за десять лет до этого осудили его Церковь Христа в Стритеме как "сарацинскую". С публикацией первого тома следующей книги Рескина, *Камни Венеции*, в 1851 году (два менее важных более поздних тома вышли в 1853 году) и появлением *кирпичной и мраморной архитектуры средневековья в Италии* Дж. Э. Стрита (1824-81) в 1855 году итальянское влияние усилилось. Более того, название улицы представляет третьего из трех людей, наиболее ответственных за крутой поворот, который совершила английская архитектура в пятидесятые годы.

Независимо от полихромии, Баттерфилд спроектировал в 1850 году и построил в 1851-2 годах церковь Святого Матиаса на Говард-роуд в Сток-Ньюингтоне, пригороде Лондона, еще одну церковь нового характера. Не ограниченный замкнутым городским пространством, он также продемонстрировал своим огромным масштабом и смелым силуэтом башни с двускатной крышей, которая и по сей день возвышается над разрушенной бомбежкой церковью, насколько можно оживить робкую ранневикторианскую готику сороковых годов. Более того, в церкви Святого Варфоломея в Йелмптоне в Девоншире, построенной в 1850 году, Баттерфилд представил в сельской церкви полосатые опоры из мрамора двух разных тонов и значительную цветную работу маркетри. Бывший коллега-ассистент Стрит в офисе Дж. Дж. Скотта, Уильям Х. Уайт (1826-90) в храме всех святых на Талбот-роуд, Кенсингтон, в Лондоне, начатый в 1850 году, также использовал новую полихромии, которая вскоре стала

главной, хотя и ни в коем случае не единственной, отличительной чертой высокой викторианской готики.

Большой загородный каменный дом С. С. Теулона (1812-73), Тортурт Корт в Глостершире, построенный в 1849-53 годах, не имеет полихромии, хотя его архитектор вскоре стал самым безудержным в его эксплуатации. Более того, его покровители были бы заметно "ниже" в своем богословии, чем члены Экклезиологического общества, нанявшие Баттерфилда. Но в смелой пластической застройке Тортурта, ведущей к высокой центральной башне сложнейшего силуэта, Теулон стал примером новых архитектурных амбиций, амбиций, которые вскоре найдут столь же яркое выражение в светских работах, как и в церковных зданиях, "высоких" или "низких".

Стрит был любимцем Высокопоставленной церковной тусовки с тех пор, как, покинув офис Скотта, он впервые начал строить небольшие церкви и школы самого "правильного" вида в Корнуолле.^[220] Он также был автором нескольких критических статей, опубликованных в *The Ecclesiologist*, отличающихся своей убедительностью. В них он прокомментировал, например, применимость аркад школы Уайлда к коммерческому строительству; он также атаковал любопытную привычку сороковых годов, наиболее распространенную среди экклезиологов, проектировать городские церкви на ограниченных участках, как если бы они располагались на обширной деревенской зелени. Стрит основал свою первую важную церковь с соответствующими школьными зданиями, церковь всех Святых, Бойн-Хилл, в Мейденхеде, в 1853 году. Здесь он использовал красный кирпич и почти столько же постоянного полихрома, сколько и в Баттерфилде в церкви Всех Святых на Маргарет-стрит. Он также проработал детали, особенно в школах, с чем-то вроде того же брутального "реализма" (если использовать ключевое слово того периода), который Баттерфилд использовал в своих вспомогательных зданиях.

В том же году бывший работодатель Скотта на Лондон-стрит, давно зарекомендовавший себя как самый успешный, хотя и вряд ли самый 'правильный' из практикующих ранневикторианскую готику, а с 1849 года архитектор Вестминстерского аббатства, построил в Обширном святилище, примыкающем к фасаду аббатства, готическую террасу. Неудивительно, что использование готики здесь поощрялось властями аббатства. Но сами они, вполне возможно, были удивлены тем, что создал их архитектор; ибо это не ровный ряд нео-тюдоровских фасадов из обычного кирпича, а пластичная масса каменной кладки, оштетинившаяся эркерами и башенками и увенчанная ломаным горизонтом из ступенчатых фронтонов. Ничто здесь не напоминает скорее французскую готику самого аббатства тринадцатого века; вместо этого создается впечатление германского стиля, напоминающего средневековые дома ганзейских городов. Работа была выполнена со смелостью деталей, несомненно, менее личных по своему характеру, чем работы Баттерфилда или Стрита, но столь же поразительных для случайного наблюдателя.

Однако дома Скотта не оказали большого влияния. В пятидесятые и шестидесятые годы готические террасы были не более популярны в Англии, чем в предыдущие десятилетия. В жилых кварталах продолжал распространяться поток более или менее ренессансной лепнины, мало затронутой высокой викторианской готикой. Как мы видели, режим Второй империи также имел весьма ограниченный успех в этой области строительства, в которой доминировали не архитекторы, а строители.

В 1853 году Скотт также спроектировал церковь Кэмден на Пекхэм-роуд в Южном Лондоне — собственную семейную церковь Рескиных — новый ист-энд в стиле средневековья с круглыми сводами и полосами; по крайней мере, так говорят, что Рескин сам участвовал в оформлении окон. В деталях здесь достаточно готического 'реализма', чтобы считать это здание округло-арочным вариантом высокой викторианской готики; но

это определенно итальянское вдохновение. Это, по-видимому, также связано с более поздним *Рундбогенштилем* этого десятилетия в Германии и Австрии; не лишено сходства и с такой современной французской церковью, как марсельский собор Водуайе в византийском стиле.

Сразу же последовало несколько гораздо более важных и широко разрекламированных вмешательств Раскина в архитектуру. В значительной степени благодаря его личному влиянию на оксфордских друзей, готический дизайн ирландских архитекторов сэра Томаса Дина^[221] (1792-1871) и Бенджамина Вудворда (1815-61) был принят для Университетского музея в Оксфорде в 1855 году. Вудворд уже проявил себя потенциальным рускинианцем, подробно описав их дизайн 1853 года для музея Тринити-колледжа в Дублине в венецианском стиле (хотя в значительной степени *кватроченто*). В течение следующих четырех лет, когда строительство Оксфордского музея подходило к завершению, Рескин находился в постоянном контакте с Вудвордом, самостоятельно разработав дизайн по крайней мере одного окна, а также убедив ирландских резчиков передать большую часть ответственности за декоративное оформление, из которых фактически была выполнена лишь небольшая часть. Работы О'Ши лучше ценятся в Дублине, где оформление здания Тринити-колледжа и клуба на Килдэр-стрит в 1861 году было выполнено ими в очень свободном и в то же время дерзко натуралистическом ключе.

Самая интересная особенность Университетского музея — и удивительно, что с ней связан Рескин, ненавидевший железо и все, что оно олицетворяло в мире девятнадцатого века, - это корт с его крышей из железа и стекла (фото [86в](#)). Однако насколько это отличается от того, что в то же время производили производители чугуна без архитектурного контроля в котлах Brompton! И все же это еще больше отличается от "железной готики" Хоппера или Рикмана пятидесятью годами ранее (Фото [60в](#)). При всей проработанности орнамента, который имеет очень металлический характер, но также очень напоминает раннюю готику, наиболее примечательным является четко выраженный характер конструкции, как будто архитекторы спросили себя: 'Как бы средневековые строители использовали конструкционное железо, если бы оно было им легко доступно?' Возможно, это первое эхо в Англии теорий Виоле-ле-Дюка, французского архитектора, которому суждено было оказать на следующее поколение международное влияние, равное влиянию Раскина? Вероятно, нет, поскольку его собственное увлечение железом началось гораздо позже (см. Главу [16](#)). Есть ли здесь особое влияние Виоле-ле-Дюка или нет, его великая археологическая публикация "*Словарь резона*",^[222] начала выходить годом ранее. Очень скоро структурная выразительность "раннефранцузских" деталей, изученная английскими архитекторами из первых рук, а также на ксилографиях *Dictionnaire*, начала вытеснять итальянскую полихромия как отличительный признак передовой моды в высших эстетических кругах.

Более скромное здание Оксфорда от Deane & Woodward, Дискуссионный зал Союза 1856-1857 годов постройки, в целом выглядит более энергично, чем Музей, особенно благодаря характерным зубчатым кирпичным деталям. Здесь также есть преимущество перед фресками молодых прерафаэлитов. Одним из них, который только что покинул архитектурное бюро Стрит, чтобы ненадолго заняться живописью, был Уильям Моррис (1834-96).^[223] Его потолок здесь положил начало самой выдающейся карьере архитектурного декоратора второй половины века. Более того, Моррису как писателю-критику было суждено оказать по меньшей мере такое же влияние на более позднюю архитектуру, как Раскину или Виоле-ле-Дюку.

Той же даты, 1856 года, пожалуй, самой успешной из сохранившихся церковей Баттерфилда является церковь в Балдерсби Сент-Джеймс близ Беверли в Йоркшире, с

прилегающей группой домов священника, школ и коттеджей. Внешне весь из камня, полихромия здесь представляет собой своего рода "политекстуру", наиболее эффектно выполненную в обрамлении высокого пирамидального шпиля над простой квадратной башней (фото [87](#)). Внутренняя нежная гармония розового и серо-голубого кирпича с акцентами кремового камня заменяет кислотные аккорды церкви всех святых в Лондоне, гармонии, с которой соперничает валлийская церковь Святого Августина в Пенарте близ Кардиффа, построенная десятилетие спустя, в 1866 году. В то же время Teulon в церкви Святого Андрея на Койн-стрит рядом со Стэмфорд-стрит к югу от Темзы в Лондоне использовал самые смелые кирпично-каменные окантовки снаружи, а внутри - сложные узоры светлой кирпичной кладки. Более того, довольно германская планировка этой церкви, снесенной после Второй мировой войны, была в высшей степени неортодоксальной по экклезиологическим стандартам. Уже было очевидно, что в высокой викторианской готике должно было быть два течения: одна церковь высокого уровня, находящаяся под патронажем таких образованных и изощренных архитекторов, как Баттерфилд и Стрит, и другая, более характерно низкая церковь, часто вполне светская; она, как правило, была более грубой и обывательской, чтобы не сказать откровенно неграмотной.

Однако не все лучшие работы архитекторов Высокой Церкви были церковными. К 1857 году Дж. Л. Пирсон (1817-97) уже построил несколько респектабельных, хотя и не очень интересных церквей, отличающихся главным образом своими очень красивыми шпилями; но его первой работой, демонстрирующей высокий викторианский характер, был Квар Вуд, загородный дом, который он построил в Глостершире в том же году. Искусное асимметричное расположение лестничной башни, пластическое разнообразие, обеспечиваемое несколькими различными типами крутых крыш, четкая детализация деталей - все это в совокупности создает скромный особняк, который по сути настолько отличается от горного Тортурта в Теулоне, насколько оба они характерны для зарождения высокой викторианской готики.

Два дома, построенных вскоре после Куар Вуда, оба в широком контексте созревающей Высокой викторианской готики, вряд ли могли больше отличаться друг от друга. При реконструкции Итингтон-парка в Уорикшире в 1858 году Джон Причард (1818-86) попытался замаскировать лежащий в основе особняк в георгианском стиле обилием смелых инноваций в деталях. Полихромия камня, прикладная скульптура, смелая пластика стен, крыши и дымоходов - все это используется здесь в большем количестве, чем когда-либо прежде. С другой стороны, Красный дом в Бексли-Хит в Кенте, который Филип Уэбб (1831-1915), бывший сокурсником Морриса в офисе Стрит, построил для Морриса в 1859-60 годах, отличается своей чрезвычайной простотой. Как и дом, ныне известный как Бенфлит-холл, который он построил в 1861 году в Кобхэме в графстве Суррей для Спенсера Стэнхоупа, еще одного молодого художника, работавшего над фресками Оксфордского союза. План здесь гораздо лучше, чем в Красном доме.

В этих домах нет внешней полихромности, только красиво уложенный простой красный кирпич; вообще нет скульптурных деталей; а несколько разрывов в неплотной кладке стен и крыши тесно связаны с неформальной простотой довольно новых планов. Только высокие крыши из красной черепицы похожи на крыши Pearson's Quar Wood. Но в простой, очень "реальной" детализации и выкрашенной в белый цвет оконной раме с сегментарной головкой в стиле начала восемнадцатого века, установленной под стрельчатыми рельефными арками, просматривается близость к светской работе мужчин постарше - к домам священников Баттерфилда сороковых годов (фото [122в](#)) и, что более примечательно, к его духовному дому и школе Всех Святых на Маргарет-стрит (фото [86а](#)). Уэбб сам работал над некоторыми из последних довольно похожих домов викария и школ, которые Стрит строила в течение десятилетия. Его первый большой загородный дом, Арисайг,

построенный из местного камня в отдаленных шотландских высокогорьях в сорока милях от Форт-Уильяма в графстве Инвернесс, графство Инвернесс, начиная с 1863 года, также по праву может считаться готическим в стиле викторианской эпохи (рис. [23](#)). Как и Бенфлит-холл, он особенно интересен своим планом (см. Главу [15](#)).

Примерно до 1860 года развитие Высокой викторианской готики в целом было сходящимся. Отныне амбициозные молодые архитекторы усерднее старались иметь свои собственные стили, как Баттерфилд; и наоборот, многие образовывали свободные стилистические союзы, в которых индивидуальное самовыражение сливалось в своего рода групповое самовыражение. Самые смелые и неуправляемые, скорее всего, принадлежали уже не к партии Высшей Церкви, а скорее к Низшим слоям общества. Церковь Святого Симона Зелота 1859 года на Мур-стрит в Лондоне работы Джозефа Пикока (1821-93) вряд ли сравнится по своим достоинствам с работами Баттерфилда и стрит; но ее внутренняя полихромия белого и черного кирпича превосходит по цене их лучшие лондонские церкви, также построенные в конце этого десятилетия.

Собор Святого Олбана Баттерфилда в Болдуинз-Гарденс близ Холборна в Лондоне, построенный в 1858-61 годах, сейчас полностью перестроен. Но кое-что из его великолепно высоких пропорций, если не богатое кирпичное и плиточное маркетри на стене над аркой алтаря, все же можно уловить. Контраст по качеству с работами Пикока когда-то был поразительным. Картина Сент-Джеймса Лесса на Торндайк-стрит рядом с Воксхолл-Бридж-роуд в Лондоне, также 1858-61 годов, менее изящна, но все же намного превосходит работу Пикока (Фото [94B](#)). Высокая квадратная башня, стоящая особняком, как колокольня, имеет странно неуклюжую крышу по французским образцам, а интерьер несколько напоминает пещеру. Но по богатству узоров из красного и черного кирпича, используемых как внутри, так и снаружи, а также по натуралистической резьбе капителей нефов эта церковь на улице соперничает с церквями Всех святых Баттерфилда и Сент-Олбана и, в отличие от последней, до сих пор полностью нетронута.

Различные молодые люди поколения Уэбба также начинали вносить важный вклад в дизайн церквей. Г. Ф. Бодли (1827-1907), получивший образование в офисе своего родственника Скотта, а не на Стрит, построил собор Святого Михаила в Брайтоне в 1859-1862 годах. Это, должно быть, было очень поразительным по смелости своего масштаба и силе структурного выражения, прежде чем его затмил более поздний высокий неф рядом с ним, добавленный Уильямом Берджесом (1827-81).^[224] Но здесь важна не пародия на "раннефранцузские" детали в квадратных архивольтах и расширяющихся капителях аркады нефа, от которых Бодли вскоре отказался, а тот факт, что это была первая церковь, получившая всестороннюю декоративную обработку, включая витражное стекло, руками Морриса и его партнеров, среди которых были художники Форд Мэдокс Браун и Эдвард Берн-Джонс.

В восточном окне Уолтемского аббатства в Эссексе сохранилось еще более изысканное стекло того периода, разработанное Берн-Джонсом, задняя стена которого была перестроена Берджесом в самом тяжелом "раннефранцузском" вкусе в 1860-1821 годах. Как живописца Берн-Джонса вряд ли можно сравнить с Энгром; однако как дизайнера витражей превосходство его ранних окон, таких, как в Уолтемском аббатстве, над окнами Энгра в Дре и Нейи, поразительно. То, что она взрастила это блестящее возрождение декоративного искусства во главе с Моррисом, не в последнюю очередь является отличительной чертой Высокой викторианской готики. Многие церкви шестидесятых и семидесятых годов заслуживают посещения исключительно из-за их витрин Морриса, Брауна и Берн-Джонса, которым, по-видимому, нет достойных континентальных параллелей.

Современная церковь Святого Спасителя Уайта в Абердин-парке в Лондоне, построенная в 1859 году, представляет собой совершенно иной тип. Внешне это тихое и довольно бесформенное здание; но внутри красный кирпич уступает место тонкой гармонии узорчатой кирпичной кладки бежевого, коричневого и лилового цветов, которой в алтаре способствует дополнительная декоративная роспись, не имеющая себе равных в высокой викторианской полихромии. Также довольно сильно отличается от стандартной работы современной англиканской Высшей церкви католическая церковь Святого Петра в Лимингтоне 1861-5 годов постройки (Фото [89А](#)) Генри Клаттона (1819-93). Он выиграл конкурс на строительство Лилльского собора во Франции в 1855 году с проектом, подготовленным в сотрудничестве с Берджесом, но ему не разрешили руководить строительством, потому что он был протестантом; английские католики не были столь фанатичны. Внутри была утрачена характерная для пугинианской планировки четкость; неф и апсида образуют единый сосуд, по сути, почти базиликанский, под бочкообразной крышей, заканчивающейся полукуполом. К сожалению, вся роспись стен и потолка здесь была уничтожена; должно быть, когда-то эффект был гораздо менее бесплодным, чем сегодня. Внешне простой красный кирпич наиболее удачно сочетается с каменной отделкой, обработанной с большой простотой и в то же время с чрезвычайной утонченностью. Источником вдохновения послужил ранний французский, возможно, под влиянием Виолле-Дюка,^[225] хотя Клаттон не понаслышке знал старофранцузскую работу; но гладкие вогнутости и деликатно измененные фаски обработаны с величайшей оригинальностью и точностью масштабирования. Прекрасная башня, одновременно прочная в деталях и стройная по форме, утратила первоначальную пирамидальную крышу.

Расположенный здесь дом священника, представляющий собой прямоугольник в плане с длинным фронтоном, нарушаемым только изящно скошенными парами кирпичных дымоходов, не лишен церкви и значительно превосходит довольно унылые загородные дома Клаттона (фото [89А](#)). Просторы простой кирпичной стены регулярно, но не симметрично пронизаны двоянными окнами, разделенными каменными колоннами. По простоте размещения этот дом священника превзошел Ред-Хаус и другой — и в некотором смысле лучший — ранний дом Уэбба для Спенсера Стэнхоупа, Бенфлит-холл. В своем простом достоинстве такие вещи резко контрастируют с более амбициозными светскими работами того времени, к этому времени достигшими вершин проработки, почти превосходящих Eatington Park Причарда.

Например, Элветан-парк Тейлона в Хэмпшире 1861 года постройки, пожалуй, самый дикий из всех высоких викторианских готических домов; этот особняк настолько сложен по композиции и настолько разнообразен в деталях, что совершенно не поддается описанию. Полихромия буйствует, формы самого разнообразного, но неопределимого готического происхождения сливаются друг с другом, и результат, кажется, почти иллюстрирует тот оригинальный стиль дизайна, который Томас Харрис (1830-1900)^[226] только что окрестил "викторианским" в описании опубликованного им в 1860 году проекта террасы домов в Харроу.

Однако несколько церквей середины шестидесятых соперничали с Элветан-холлом, если не с "Викторианской террасой" Харриса. Был, например, собственный Теулон собор Святого Фомы на Ротэм-роуд 1864 года постройки, возвышающийся до своей массивной центральной башни среди железнодорожных станций Кэмден-Тауна в Лондоне; и был также его гораздо более своеобразный собор Святого Павла на Авеню-роуд, также 1864 года постройки, на подступах к Хэмпстеду. С нее рано сняли первоначальное внутреннее убранство, но внешне она долгое время оставалась почти неузнаваемым вариантом стандартной викторианской готической церкви. Обе были снесены после войны. В церкви Святой Марии в пригороде Лондона Илинге, построенной в 1866-73 годах, Теулон

использовал железные колонны для аркады нефа; еще более дикий архитектор Лоу-Черч Бассетт Килинг (1836-86) сделал то же самое в двух лондонских церквях: церкви Святого Марка на Сент-Маркс-роуд в Ноттинг-Дейле и церкви Святого Георгия на Кэмпден-Хилл (где с тех пор их заменили), строительство обеих было начато в 1864 году. Тейлон и Килинг ни в коем случае не были единственными архитекторами, возродившими использование железных колонн в шестидесятых; даже Берджес однажды представил их в церкви Святой Веры в Сток-Ньюингтоне, ныне в значительной степени разрушенной, а также в своей аудитории для выступлений в школе Харроу в 1872 году.

Совершенно иного порядка придерживается другая лондонская церковь, собор Святого Мартина на Викарий-роуд, Госпел-Оук, также построенный в 1864 году. Это работа Э. Б. Лэмба (1805-69), архитектора, который уже в тридцатые годы начал проявлять довольно высокие викторианские тенденции. Здесь нет полихромии, и источником вдохновения из прошлого является не итальянский и не французский, а все еще неортодоксальный английский Перпендикуляр. Массивная пластика персонального стиля Lamb с масштабными фасками и последовательным использованием сегментно-заостренных арок в нескольких порядках выглядит более привлекательно там, где ее проще использовали в соседнем доме священника. Интерьер его церкви, которая имеет своего рода центральный план с широкими трансептами и лишь слегка удлинненным нефом, представляет собой лес деревянных изделий, искусно заключенных в скобки и пересекающихся в манере, характерной для Lamb. Возможно, только в международном контексте, по отношению к современному американскому "Стилю палки", такого рода структурная артикуляция понятна (см. Главу [15](#)). Но солидный, компактно спланированный и просто детализированный дом священника обладает достоинствами, достойными сравнения с домом Клаттона в Лимингтоне, если, возможно, не с более изящно масштабированными и функционально сочлененными ранними домами Уэбба.

Две церкви по соседству, собор Святого Иоанна в Торки 1861-71 гг.^[227] и собор Святого Филиппа и Святого Джеймса в Оксфорде, строительство которого было завершено в 1862 году, являются более стандартными продуктами начала шестидесятых. Первый примечателен очень богатой мраморной полихромностью алтаря и полным набором окон работы Морриса и Берн-Джонса; второй скорее 'раннефранцузский', с высокой башней, возвышающейся перед многоугольной апсидой, и удивительно неортодоксальным, но эффективно 'реальным' способом встраивания арок нефа в восточную стену без каких-либо накладок вообще. Этот прием был повторен в церкви Всех Святых в Клифтоне, ныне превратившейся в руины, где разнообразие цветов прекрасных местных камней — оранжево-голубого вымпела и кремовой ванны — позволило добиться более истинной структурной полихромии, чем обычно, и замечательной тональной гармонии и элегантности. Организация "Всех святых" была начата в 1863 году.

И Берджес, и Пирсон в то время воздвигли выдающиеся церкви: Берджес в Ирландии, Пирсон в Лондоне. Собор Ирландской церкви Святого Финбара в Корке, спроектированный в 1863 году для конкурса и построенный в 1865-76 годах, необычных размеров для британской церкви того периода и, что еще более необычно для собора девятнадцатого века, он был достроен без серьезных изменений первоначального проекта. Благодаря прекрасному открытому участку и полному набору башен, две из которых расположены по бокам западного фасада, а более высокая - над перекрестком, эта постройка соперничает по проработке с крупными континентальными готическими церквями того периода (см. Главу [11](#)). Более того, детали выполнены в явно французском стиле двенадцатого века с очень небольшим количеством эклектичных или итальянских штрихов, что напоминает о выигрышном проекте Лилльского собора, который он подготовил вместе с Клаттоном в 1855 году. И все же контраст с современной континентальной готикой — особенно с

Лилльским собором, окончательно выполненным другими, — почти так же велик, как и в случае с гораздо более оригинальными английскими церквями того периода на Баттерфилде или Стрит.

В интерьере Сент-Финбарз-Берджес развил тему артикуляции, тему, более характерную для раннего английского, чем для "раннего французского", с замечательной пластической силой, в то время как красивая деревянная крыша, столь редкая черта в средневековой Франции, придает всему безошибочно викторианский вид. Менее утонченная, менее эстетичная, чем другие церкви шестидесятых годов, построенные молодыми людьми, церковь Святого Финбара обладает атлетической силой, характерной для большей части высокой викторианской готики, выраженной необычайно грамотными, чтобы не сказать археологическими, терминами.

Церковь Берджеса снова открыла путь к более 'правильной' имитации средневековой Высокой готики, путь, по которому Пирсон вскоре продвигался быстрее и упорнее, чем он. Тем не менее, собственная церковь Пирсона в Южном Лондоне 1863-5 годов постройки, собор Святого Петра на Кеннингтон-лейн, Воксхолл, более типична для викторианской эпохи, чем церковь Святого Финбара. Резные капители и массивные каменные детали скорее 'раннефранцузские'. Но стены и своды сделаны из лондонского кирпича, и здесь присутствует некоторая полихромия в более спокойном, менее баттерфилдском стиле, напоминающая little White в церкви Святого Спасителя. Преемственность алтаря и закругленной апсиды с нефом переключается с "единым пространством" интерьера Лимингтона в Клаттоне. Пугинское изложение плана и массы отныне несколько устарело.

Мемориал Альберта^[228] в Гайд-парке в Лондоне — памятник, который обычно — и небезосновательно — считается идеальным символом этого Высокого викторианского периода, более совершенным, чем здания парламента (в начале шестидесятых, наконец, приближающиеся к завершению) предыдущего раннего викторианского периода. В 1861 году умер любимый муж королевы Виктории, принц-консорт. В конкурсе на возведение национального мемориала в Гайд-парке недалеко от Кристал Пэлас, проходившем в следующем году, Дж. Дж. Скотт почти неизбежно занял первое место. Строительство мемориала Альберта началось в 1863 году и заняло почти десять лет. К тому времени, когда она была завершена в 1872 году, критики продвинутого вкуса уже осуждали ее, однако она представляет именно то, что Скотту больше всего нравилось делать и что у него, несомненно, получалось лучше всего — по его собственным словам, эта его 'самая выдающаяся работа' представляла его 'самые высокие и полные энтузиазма усилия'. Более того, это воплощение стремлений^[229], которые были наиболее широко распространены при его разработке (Фото [90](#)).

Контраст между этим тщательно продуманным святилищем и скромным и, по сути, археологическим Мемориалом мучеников Скотта 1841 года в Оксфорде очень велик — какой огромный путь прошло английское готическое возрождение за десятки лет! Среди ранневикторианских мемориалов кенотаф принца-консорта скорее больше похож на памятник Кемпу Скотту в Эдинбурге (фото [51](#)), чем на оксфордский. Но там, где Kemp's мягкий и монохромный, этот жесткий и почти калейдоскопически полихромный. Темой Скотта по-прежнему являются английские кресты Элеоноры четырнадцатого века, что, безусловно, подходит для памятника королевской супруге; но вдохновение пришло в основном от относительно небольших реликвариев и других средневековых работ, выполненных из металла и украшенных эмалями и полудрагоценными камнями.

Мемориал мучеников был чисто английским, конкретные прецеденты Мемориала Альберта в основном континентальные: итальянские, французские, немецкие и фламандские. Материалы холодные и блестящие, полированный гранит, мрамор и

серпантин различных цветов; большая часть деталей выполнена из оружейного металла, оставленного гладким или позолоченным. Обилие беломраморных скульптур различного масштаба ведет к сидящей бронзовой фигуре принца работы Дж. Х. Фоули, окончательно установленной в 1876 году, над которой установлен сводчатый балдахин из ярко раскрашенной стеклянной мозаики. Эмали, кабошоны из мрамора или серпантина и замысловато четкие детали с наиболее металлическим характером воплощают основную идею Скотта о цибориуме, увеличенном, как у Бернини в соборе Святого Петра, до полного архитектурного масштаба.

Помимо Мемориала Альберта, большинство других работ Скотта этого периода не представляют интереса. Его церкви, в частности, скорее всего, будут скучными и респектабельными, лишь довольно неприметным образом отражая новые эклектичные вкусы того времени. Его часовня Эксетерского колледжа в Оксфорде 1856-8 годов постройки является своего рода Сент-Шапель; Часовня колледжа Святого Иоанна в Кембридже 1863-9 годов постройки столь же монументальна, но несколько менее французской по характеру и более оригинальной по своим пропорциям. Его светская работа в Оксфорде и Кембридже также скучна, ей не хватает рускинианских штрихов, которые придают определенную жизненность зданиям на лугу, построенным для церкви Христа в 1863 году сэром Томасом Дином и его сыном Томасом Ньюенхэмом Дином (1828-99).

Однако гораздо прекраснее их клуб на Килдэр-стрит в Дублине, расположенный напротив музея Тринити-колледжа через просторную лужайку; поскольку он продолжает лучшие рускинские традиции работы, которую они сделали ранее с Вудвордом.^[230]

Очень ярким примером готики начала шестидесятых в Англии, превосходящим все, что было в Оксфорде или Кембридже, является Сиротский приют для моряков торгового флота 1861 года постройки Г. Сомерса Кларка (1825-82), ныне больница Уонстед в пригороде к северо-востоку от Лондона. На самом деле это скорее то, что считается "рускинским" из-за его венецианских деталей, чем очень оригинальное дублинское здание клуба с его неизменной темой сегментарных арок и смелой натуралистической резьбой; но, как и в этом случае, здание Уонстед-билдинг в целом является высоким викторианским зданием с асимметричной массивностью, яркими цветами красной кирпичной кладки с черными полосами и удивительным богатством декора, которым Кларк щедро одарил утилитарное сооружение.

В начале шестидесятых несколько молодых людей, большинство из которых прошли обучение в офисе Стрит, уже отказывались от резкости работы высокопоставленных викторианских лидеров в пользу более простого и обходительного способа. Дома Уэбба этого периода упоминались и будут упоминаться снова (см. Главу [15](#)). Здесь можно описать простой ряд маленьких лондонских магазинчиков, которые он построил по адресу 91-101 Worship Street, Финсбери, в 1861 году. В них использован даже не красный кирпич, а превосходно уложенные лондонские запасы. Почти ничто не является откровенно готическим, однако ощущение средневекового мастерства сказывается как на оформлении широких витрин внизу, так и на створчатых окнах на верхних этажах. Прежде всего, общая композиция спокойная и правильная, больше похожая на дом приходского священника Лимингтона в Клаттоне, чем на асимметричное сочленение, характерное для собственных домов Уэбба тех лет.

Подобная тишина управляет дизайном крыла, которое У. Иден Несфилд (1835-88), сын сотрудника Барри по итальянским садам Уильяма А. Несфилда (1793-1881) и ученик не Стрит, а Берна и Салвина, пристраивал к резиденции графа Крейвена, аббатству Комб в Уорикшире, начиная с 1863 года. Это была самая ранняя работа Несфилда. Несмотря на его собственные исследования французской готики,^[231] которые он опубликовал в прошлом году

с посвящением лорду Крейвену, и рисунки, которые он, как предполагается, сделал на основе иллюстраций готических деталей в *Словаре* Виоле-ле-Дюка, арки в аббатстве Комб круглые, а не заостренные, и основной архитектурной темой является английское позднесредневековое "окно-стена" из множества светильников, разделенных каменные стойки и фрамуги.

В совершенно новом доме Cloverley Hall, строительство которого Несфилд начал в 1865 году вместе со своим партнером Ричардом Норманом Шоу (1831-1912), огромные оконные проемы и другие ряды окон с каменными наличниками в красиво выложенных стенах из лососево-розового кирпича стали еще более важной темой дизайна. Но в украшениях, изящных по масштабу и мастерству исполнения, проявился новый вид эклектики. В основном дом происходит от тех усадеб шестнадцатого века, на которые не повлияли идеи Возрождения; но в деталях интерьера Кloverли присутствовали японские мотивы, в частности диски с подсолнухами, которые Несфилд называл своими "пирогам", отражая новый интерес к восточному искусству, проявленный такими художниками, как Уистлер и Россетти. За исключением относительно ранней даты постройки, Кloverли-Холлу нет места при обсуждении высокой викторианской готики, поскольку он типично поздневикторианский (см. Главу [15](#)).

Партнер Несфилда Шоу, однако, построил в шестидесятых годах две церкви, которые все еще были в высоком викторианском стиле: одну в Йоркшире, другую в Лионе во Франции. Церковь Святой Троицы в Бингли, построенная в 1866-7 годах, является одним из лучших образцов "раннефранцузской" фазы викторианской готики (Фото [94A](#)). Внешне он застраивается в очень высокую центральную башню, с великолепными пропорциями и очень простой детализацией, которая превосходит конкурентов на улице качества в Оксфорде. Внутри тонкая случайная кладка из тесаного камня — никакой полихромии — очень смелые и структурные детали квадратных архивольтов и простые резные капители даже лучше, чем домашние работы Уэбба по кирпичу, иллюстрируют новое и более утонченное отношение к строительным ремеслам. Принципы, о которых идет речь, восходят к Пугину; но сейчас впервые в работах Уэбба, Несфилда и Шоу шестидесятых годов чувствуется настоящее уважение, одновременно разумное и интуитивное, к различной природе различных материалов. Такое уважение продолжало бы придавать особую ценность творчеству самых выдающихся английских и американских архитекторов конца девятнадцатого и начала двадцатого веков (см. Главы [12](#), [13](#), [15](#) и [19](#)).

Лайонская церковь, строительство которой Шоу основал в 1868 году, пожалуй, самая прекрасная из многих викторианских церквей, построенных на Континенте для местных английских колоний, но она действительно сильно отличается от церкви в Бингли. Городская церковь, расположенная между высокими многоквартирными домами, также очень высока по своим пропорциям и имеет более урбанистический характер, чем йоркширская церковь. Французский камень фристоун не подходит для того особого типа полудеревенского мастерства, которое сейчас завоевало популярность у молодых английских архитекторов; следовательно, Лионская церковь в этом отношении менее значима, чем церковь Бингли. Но Шоу не был в первую очередь церковным архитектором и недолго оставался представителем викторианской эпохи (см. Главу [12](#)).

Более характерными для различных новых направлений, которые развивала викторианская готика в середине шестидесятых, направлений, которые вскоре также сильно ушли от Высокого викторианского стиля, являются две новые церкви, обе спроектированные задолго до того, как были начаты работы Шоу в Бингли и Лайонсе. В музее всех святых на Хесус-лейн, Кембридж, начатом в 1863 году, острота италянизирующей викторианской готики и грубый структурализм 'раннего французского',

которые редко заходили дальше, чем в ранних работах самого Бодли, уступили место чему — то гораздо более английскому по вдохновению. Здесь есть, например, очень глубокий алтарь и только один проход, не говоря уже о зубчатой башне с одной стороны, из которой возвышается небольшой каменный шпиль. Фактически, Бодли вернулся здесь к украшенным моделям четырнадцатого века, которые предпочитал Пугин, некоторые из которых были настолько "поздними", что наводили на мысль о все еще запрещенном Перпендикуляре.

Теперь Бодли еще больше использовал декоративные таланты Морриса и его партнеров, чем в церкви Святого Михаила в Брайтоне. Его церковь Святого Мартина на утесе в Скарборо, построенная в 1863 году, более красива, чем церковь Святого Михаила или Всех Святых. Находясь между ними как по стилю, так и по дате, это здание имеет меньшее историческое значение, но оно также было богато украшено фирмой Morris. В музее всех святых нарисованная полихромия, но довольно тонкого порядка, намного превосходящего большинство рисунков сороковых годов, полностью заменила постоянную полихромия. Парчовые узоры, нанесенные по трафарету на стены, кажутся почти рисунками Пугина, усиленными в своих очертаниях и цветах Моррисом. Хотя зрелая карьера Бодли как одного из двух главных архитекторов поздневикторианских церквей по-настоящему началась только в 1870 году, викторианская готика, очевидно, совершала полный круг в церкви Всех Святых, и Высокий викторианский этап был почти завершен.

Строительство другой важной новой церкви того периода, церкви Святого Спасителя на Пенн-стрит в районе Хокстон в лондонском Ист-Энде, было начато в 1865 году Джеймсом Бруксом (1825-1901). К сожалению, он был очень сильно поврежден во время бомбежки и с тех пор был снесен. Церковь Святого Спасителя была кирпичной и включала в себя некоторую полихромия, как чуть более ранняя церковь Брукса в Ист-Энде, церковь Святого Михаила на Марк-стрит, Шордич, 1863-5 годов постройки. Но что было действительно важным в соборе Святого Спасителя, так это единое внутреннее пространство, заканчивающееся, как в Лимингтонской церкви Клаттона и Воксхоллской церкви Пирсона в Лондоне, округлой апсидой (фото [89в](#)). Примечательными также были присущая Уэббу бесшумность общей композиции и простое обращение с основными структурными элементами. В другой, к счастью, неосвященной церкви Брукса в лондонском Ист-Энде, Сент-Чедс на Николс-сквер в Хаггерстоне, строительство которой было начато в 1867 году, те же качества можно увидеть в более зрелом состоянии. Более того, довольно простые окна и простая отделка из формованного кирпича перекликаются с домашним масштабом соседнего дома священника.

Прекрасное внутреннее убранство собора Святого Чада с его простой каменной аркадой, чистыми стенами из красного кирпича, деревянной крышей над нефом и алтарем с кирпичными сводами разительно контрастирует с суматошной отделкой и драматическими вертикальными пропорциями последней лондонской церкви Баттерфилда, представляющей большой интерес, - церкви Святого Августина, Королевские ворота, 1865-71 годов постройки. Две церкви конца шестидесятых годов за пределами Лондона, Всех Святых в Баббакомбе близ Торки, которая была построена в 1868-74 годах, и ранее упомянутая церковь Святого Августина в Пенарте, строительство которой началось в 1866 году, являются гораздо более удовлетворительными примерами среднего периода Баттерфилда.

Брукс продолжал на протяжении семидесятых годов с большим успехом развивать значение своих церквей в Ист-Энде. Самым крупным и наиболее заметным из них является храм Вознесения, Лавендер Хилл, в Баттерси, который был начат в 1873 году и завершен Дж. Т. Миклтуэйтом ^[232] (1843-1906), бывшим ассистентом Г. Г. Скотта, в 1883 году. Огромный стрельчатый корпус этой церкви из красного кирпича является одной из

достопримечательностей Южного Лондона; интерьер, возможно, немного голый, тем не менее, обладает монументальностью масштаба, редкой для английских церквей любого периода. Однако с этой монументальностью можно поспорить как внутри, так и снаружи в церкви Святого Варфоломея в Брайтоне (фото [93В](#)), завершенной в 1875 году Эдмундом Э. Скоттом (? -1895), и значительно позже в лондонской церкви Всех Святых Брукса на Ширлок-стрит, построенной в 1889 году и так и не обеспеченной предполагаемыми сводами.

Викторианская готика, будь то ранняя или высокая, - это прежде всего церковный стиль. Ведущие архитекторы неоготики были наиболее счастливы, когда строили церкви; их немногочисленные светские работы — если приходы, колледжи и школы действительно можно назвать светскими в этот период — в целом выдержаны в церковном стиле. Но для высокой викторианской готики, в отличие от ранневикторианской готики, и *тем более* для неоготики на Континенте характерно то, что на протяжении примерно двадцати лет, с начала пятидесятых до начала семидесятых, она стала почти универсальной.^[233] Уже упоминалось довольно много домов; и, конечно, ни одна церковь того периода не представляет более прекрасных образцов высокой викторианской готики, чем склад на Стоукс-Крофт, 104 в Бристоле, который был построен Э. В. Годвином (1833-86), другом Берджеса, в начале шестидесятых (Фото [113](#)), или офисное здание 1864-5 годов постройки на Марк-лейн, 60 в Лондоне Джорджем Эйчисоном (1825-1910). Один из них представляет собой особенно тонкую полихромную попытку следовать итальянскому стилю Раскина, другой - более "раннефранцузский" в деталях, но в обоих на протяжении нескольких этажей используются круглые арочные переходы (см. Главу [14](#)).

Годвин в двух довольно скромных ратушах, одной в Нортгемптоне 1861-4 годов постройки, очень богатой скульптурными деталями, другой в Конглтоне, Чешир, 1864-7 годов постройки, более строгой и "раннефранцузской" по характеру, создал еще две работы в стиле викторианской готики^[234] работы высочайшего качества (Фото [92А](#)). К сожалению, к тому времени, когда в конце шестидесятых вкус властей крупных английских городов сравнился с передовым положением высших руководителей церковной архитектуры, эти лидеры оставили эту позицию далеко позади. В результате многие из самых больших и заметных общественных зданий очень отсталые. Готический дизайн получил лишь небольшие премии на конкурсе правительственных учреждений в 1857 году, хотя и Street's, и Deane & Woodward's, консультантом которых выступал Раскин, были значительными фигурами. Когда Альфред Уотерхаус (1830-1905) два года спустя выиграл конкурс для судов присяжных Манчестера, он разработал дизайн этого большого общественного сооружения в соответствии с довольно лишенными воображения линиями более раннего Оксфордского музея Дина и Вудворда, который тогда только подходил к завершению.

В лучшем случае у Уотерхауса была довольно тяжелая рука и неопределенный эклектичный вкус, чем-то напоминающий вкус Дж. Дж. Скотта. Ему не хватало капризной смелости Баттерфилда, утонченности улицы и чувства мастерства таких людей, как Уэбб и Годвин, которые были его современниками. Но у него действительно были реальные способности к проектированию больших и сложных зданий, в чем большинство ведущих церковных архитекторов имели мало опыта или вообще не имели его. Таким образом, его Манчестерская ратуша, построенная на десять лет позже судов присяжных в 1869 году, хотя и лишенная всей утонченности меньших и более ранних зданий Годвина, представляет собой крупномасштабное произведение в стиле высокой викторианской готики, представляющее определенный интерес. Но высокая викторианская готика неизбежно была способом, менее подходящим для такого рода монументальной эксплуатации, чем современный способ Второй империи, натурализованный в Англии и Америке. Несмотря на все мастерство Waterhouse в организации плана и общей композиции, а также в смелой

детализации материалов внутри и снаружи, ратуша Манчестера - поздняя и неполноценная работа — поздняя, то есть на этапе стиля, который она олицетворяет, хотя и не столь поздняя в весьма успешной карьере ее архитектора. Его вполне можно сравнить, причем с очевидным преимуществом, с Ратушей Шмидта в Вене.

Другой наиболее заметный общественный памятник в стиле высокой викторианской готики, здание Суда в Лондоне, является работой Стрита, более старого и гораздо более выдающегося архитектора; но в карьере Стрита это произошло очень поздно, настолько поздно, что он умер, не успев закончить строительство в 1882 году. Первоначально спроектированный для конкурса, проводившегося в 1866 году, он длился много лет, в течение которых площадку дважды меняли — один раз в южном направлении к берегу реки, а затем обратно к северу от Стрэнда — еще до того, как строительство было начато в 1874 году. Другие работы Стрит конца шестидесятых- начала семидесятых годов показывают, насколько полностью его собственный вкус отвернулся от этой разновидности французской готики тринадцатого века еще до того, как появились Суды.

Например, в церкви Святой Маргариты в Ливерпуле, которую он спроектировал в 1867 году, Стрит вернулся к английским моделям четырнадцатого века; таким образом, подобно Бодли в церкви всех Святых в Кембридже, он, казалось, возвращался к особому стилистическому идеалу, с которого еkkлезиологи начали работу двадцать пять лет назад. Однако в гвардейской часовне в казармах Веллингтона в Лондоне, которая была практически полностью разрушена во время бомбежки, он в 1877 году реконструировал интерьер инженерного греческого здания с невероятной роскошью в своего рода византийско-итальянском романском стиле, используя бочкообразный свод из камня и кирпича и сверкающую мозаику из золота и стекла, которая затмила аналогичные работы континентальных архитекторов в *Рундбогеншtile*. Затем, при реконструкции интерьера церкви Святого Луки в Уэст-Норвуде, недалеко от Лондона, построенной Фрэнсисом Бедфордом (1784-1858) в 1823-5 годах, в равной степени греческой, он использовал в 1878-9 годах итальянские детали с круглыми арками. Несмотря на смелую отделку кирпичом и камнем, это определенно не готика или византизм, а скорее напоминает тосканский проторенессанс или даже *кватроченто*.

Некоторые здания фирмы "Дин энд Вудворд" и Скотта в Оксфорде и Кембридже уже упоминались; гораздо больше существует работ Скотта, Уотерхауза и различных других, очень мало из них представляет собой что-либо особенное, но иногда не слишком неудобно вписывается в общую картину. Самым ярким примером викторианской готической архитектуры в Оксфорде, к счастью, расположенным на изолированном участке напротив Парков, где раньше у него не было соседей, кроме Музея, является Кебл-колледж Баттерфилда, самостоятельное сооружение, в основном построенное в 1868-70 годах. Со своими стенами, так сильно испещренными разноцветными кирпичами, Кебл был бы самым тревожным дополнением к любому существующему колледжу; с другой стороны, часовня Баттерфилда в Баллиоле, построенная в 1857 году, с каменными окаймлениями, является самой счастливой особенностью этого колледжа, остальное в значительной степени является работой Уотерхауза.

Поскольку Кебл был основан благочестивыми друзьями Баттерфилда из Высшей Церкви для студентов-священнослужителей, часовня, которая была присоединена к группе в 1873-6 годах, по понятным причинам доминирует над всем комплексом. Высокий и богато украшенный, он обладает многими достоинствами Баттерфилда, но ему совершенно не хватает прямоты и остроты, присущих его лучшим работам пятидесятых и начала шестидесятых. Холл и библиотека менее монументальны, чем часовня, и легче вписываются в ряд декораций, окружающих два четырехугольника. Общая композиция довольно

правильная, и в ней меньше грубых или вычурных деталей, чем Скотт и Уотерхауз использовали в своей 'Коллегиальной готике'. Более того, масштаб Keble скромно домашний, и, несмотря на его значительные размеры, черты просты и четки; но в относительно чистом воздухе Оксфорда полихромия Баттерфилда приобрела меньшую желаемую мягкость, чем в Лондоне. Окантованным стенам, безусловно, не хватает гармонии, которую обычно создавали более мягкие цвета материалов, использованных в интерьерах его загородной церкви.

К тому времени, когда Keble был завершен - на самом деле, в продвинутых кругах задолго до того, как он был начат, — такая многоцветная дерзость устарела. Однако в школе регби, где здания Баттерфилда 1868-72 годов неловко соседствуют с различными готическими постройками более раннего девятнадцатого века, полихромия звучит еще громче; более того, она еще менее смягчена временем. Хотя Баттерфилд прожил до конца столетия и продолжал строить множество церквей и несколько школ, этот первый и самый смелый из архитекторов викторианской готики после середины шестидесятых все больше отставал из-за меняющегося вкуса его собственной высокочтимой церковной среды.

Есть и другие университетские группы в стиле высокой викторианской готики, которые являются или могли бы стать, если бы были доведены до конца, гораздо более прекрасными, чем Keble. Поскольку они учатся в менее известных учебных заведениях, чем Оксфорд, они менее известны. Университетский колледж на берегу моря в Аберистуите в Уэльсе принадлежит Дж. П. Седдону (1827-1906), с 1852 по 1862 год партнеру Джона Причарда. Строительство этого здания было начато в 1864 году для использования в качестве отеля, включающего в себя в качестве наиболее неподходящего ядра небольшую виллу в виде замка, построенную Нэшем по цене Юведейл Прайс в 1780-х годах. Провал проекта отеля, медленное и неуверенное начало строительства колледжа, а также необходимый ремонт и перестройка после двух пожаров оставили сложную грудку самых разнородных вещей, хотя почти вся она принадлежит Седдону. Но некоторые аспекты здания, изогнутая секция на берегу моря — первоначально бар отеля, позже часовня колледжа! — а входная и лестничная вышки на задней стороне являются одними из самых грандиозных и смелых пластиковых фрагментов, созданных в этот период (Фото [91А](#)). Ни в Оксфорде, ни в Кембридже нет ничего сравнимого по качеству.

Для Тринити-колледжа в Хартфорде, штат Коннектикут, Берджес подготовил в 1873 году великолепный план, достойный его прекрасного нового участка на высоком хребте к югу от города (Фото [88](#)). К сожалению, только одна сторона одного четырехугольника была отделана по его проекту; но это, пожалуй, самая удовлетворительная из всех его работ и лучший образец университетской архитектуры викторианской готики в любом месте. Коричневый камень из соседнего Портленда, штат Коннектикут, излюбленный материал во всех восточных штатах в течение того, что Льюис Мамфорд назвал 'Коричневыми десятилетиями', особенно хорошо подходит для тяжелых и четко очерченных деталей Burges. Грубая облицовка из обычного ясеня контрастирует по тону с более гладкой отделкой, которая является политональной, если не полихромной. Шероховатость каменных стен также подчеркивает массивные пропорции длинного спального корпуса и парных башен с их смелыми пирамидальными крышами. Однако для классных комнат эта каменная кладка соединена рядами больших окон со средниками. Несмотря на общую правильность и даже симметрию композиции, существует большое функциональное логическое разнообразие в оформлении различных секций. Берджес был счастлив в Хартфорде, уроженце Шотландии, архитектор, руководивший работами, Г. В. Келлер (1842-1935); и Келлер показал, что по-прежнему в долгу перед Берджесом за строительство Мемориальной арки в парке в Хартфорде, которая является одним из очень немногих

примеров такого классического памятника, полностью переведенного на готический язык, и не лишенного реального интереса.

Берджесу, несомненно, больше нравилось то, что он делал для маркиза Бьюта, начиная с 1865 года, восстанавливая Кардиффский замок и Кастелл Кох в Уэльсе. Слово "Восстановление" следует взять в кавычки, поскольку к тому времени, когда Берджес покончил с ними, оба замка были почти такими же фальшивыми, как и любой другой, построенный в первой половине века. По замыслу они расположены где-то между Фонтхилл-Эбби и Пекфортоном и значительно более роскошны внутри, чем те и другие. Хотя Кардиффский замок, подвергшийся радикальной реконструкции в георгианском стиле, постепенно перестраивался со значительной последовательностью, работы там так и не были завершены. Интерес представляют главным образом невероятно богатые интерьеры, даже если этот интерес носит скорее театральный характер.

Замок Кох близ Лландаффа, отреставрированный в 1875 году, с не менее фантастическими интерьерами, почти сравнимыми с интерьерами Нойшванштайна; то есть они больше похожи на декорации к вагнеровской опере, чем на что-либо, действительно созданное Средневековьем. Но качество воображения и исполнения на гораздо более высоком уровне, чем повелевал Людвиг II. Внешне Кастель Кох представляет собой трезвую и правдоподобную реставрацию - реконструкцию небольшого замка, представляющего в основном археологический интерес, но наиболее романтично расположенного и прочно построенного. Помимо своей целостности, более известные реставрации Виоле-ле-Дюка в Пьерфоне и Каркассоне выглядят довольно суровыми и явно современными.

Дом Макконочи, построенный в Кардиффе для агента по недвижимости лорда Бьюта, является одним из лучших каменных домов среднего размера в стиле высокой викторианской готики, превосходящий почти во всех отношениях собственный дом Берджеса на Мелбери-роуд, 9 в Лондоне. Он был построен позже, в 1875-80 годах, и к тому времени оперная средневековость интерьеров сильно устарела (см. Главу [12](#)). Здесь, в Cardiff house, строгая асимметричная композиция, превосходная детализация красивой каменной кладки и в целом домашняя атмосфера, а не замковая, подготовили почву для прекрасной студенческой работы Берджеса в Америке.

Английские архитекторы шестидесятых годов были способны использовать широкий спектр различных аспектов высокой викторианской готики почти в те же годы. Только размер и ведомственная организация офиса Г. Г. Скотта, крупнейшего в тот период и больше похожего на "фабрику планов" двадцатого века (см. Главу [24](#)), могут объяснить, как он мог быть номинально ответственным за такую тихую, масштабную и современную церковь, как Сент-Эндрюс в Дерби, спроектированную в 1866 году — некоторые говорят, Миклтуэйтом, который работал на него в то время, - а также за такое кричащее, сложное и чрезмерно продуманное здание, как отель Midland напротив вокзала Сент-Панкрас. Проект для этого был подготовлен в 1865 году для конкурса, проведенного, как ни странно, через два года после начала строительства инженерами У. Х. Барлоу (1812-1902) и Р. М. Ордишем (1824-86). Вряд ли можно было ожидать, что такое радикальное разделение инженерного дела и архитектуры приведет к созданию согласованного здания, однако оба аспекта Сент-Панкраса представляют значительный независимый интерес. Навес, хитроумно расположенный ниже уровня путей и возвышающийся, по чисто техническим причинам, до уплощенной точки слегка "готических" очертаний, имеет самый широкий пролет из всех на Британских островах и, до девятых годов, в мире. Таким образом, это пространственное достижение девятнадцатого века, имеющее количественное, если не столько качественное, значение. Каменный блок на фасаде - одно из крупнейших высоких викторианских готических сооружений в мире. У него долгое время были горячие поклонники, и теперь они

снова у него появились, поскольку он почти так же ярко, как Мемориал Альберта, олицетворяет устремления Скотта и его поколения. Контраст со своим соседом, станцией Кингс-Кросс Льюиса Кьюбитта, построенной примерно пятнадцатью годами ранее, или даже с Паддингтоном, где инженер Брюнель и архитектор Уайатт так счастливо сотрудничали, разителен. Вкус английских железнодорожных властей, как и большинства ценителей архитектуры, претерпел революцию в результате всеобщего триумфа высокой викторианской готики в конце пятидесятих- начале шестидесятих годов. Тем не менее, после завершения строительства в середине семидесятих Сент-Панкрас был еще более не в моде в продвинутых кругах, чем Уличные суды, строительство которых в то время только начиналось, настолько быстро вкусы продолжали меняться в конце шестидесятих и начале семидесятих.

К 1870 году церковная архитектура, например, в целом была значительно упорядочена. Внешне Теулонский собор Святого Стефана, Зеленый, на Росслин-Хилл в Хэмпстеде, построенный в 1869-76 годах, не полихромный, а полностью из пурпурно-коричневого кирпича с отделкой из кремового камня. Более того, он строится примерно так же, как церковь Шоу в Бингли, построенная несколькими годами ранее, в виде высокой прямоугольной башни-перехода с довольно тихой, более или менее 'раннефранцузской' прихожанкой. Внутри Teulon добился в кирпичной кладке своеобразной золотой гармонии тонов, напоминающей интерьер White в церкви Святого Спасителя в Абердинском парке, полностью отказавшись от смелых и почти диких узоров из контрастно окрашенных кирпичей, которые он предпочитал с начала пятидесятих. В невероятно высоком интерьере уже упомянутого Эдмундом Скоттом собора Святого Варфоломея в Брайтоне — без стен, алтаря и с широкими плоскими внутренними контрфорсами - следы кирпичной полихромии едва заметны на стенах помещения столь величественных пропорций (Фото [93в](#)). Более поздний "сибориум" здесь написан не Скоттом.

Процветает в двух йоркширских церквях, которые он основал в 1871 году в Скелтоне и Стадли-Ройял, обе недалеко от Рипона, последняя с очень красивым домом священника неподалеку, по-прежнему стремясь к довольно насыщающей роскоши как цветного, так и скульптурного оформления интерьеров. Но Пирсон из церкви Святого Августина на Килберн-Парк-роуд в Лондоне в это время положил начало новой линии огромных простых церквей (Фото [93а](#)). Кульминацией этой линии станет археологическая корректность его работ в соборе Труро в Корнуолле, начатых в 1880 году и окончательно завершенных его сыном (Ф. Л., 1864-1947) в нынешнем столетии. Его последняя работа, собор в Брисбене, Австралия, спроектированная незадолго до его смерти в 1897 году, была начата его сыном только в 1901 году.

Поскольку церковь Пирсона в Килберне была построена в 1870-80 годах, возможно, ее правильнее считать поздневикторианской, чем Высокой. Но Пирсон сохранил здесь и до конца своей жизни, особенно в своих высоких башнях и шпилях, поистине викторианскую любовь к грандиозным и смелым эффектам. Каким бы археологом он ни стал, и с его страстью к прыжкам с ребрами он мог бы с этого времени быть скорее археологом во франко-английском ключе, чем Виоле-ле-Дюк во Франции или Кейперс в Голландии, его пространства обычно благородно пропорциональны, а массы четко скомпонованы, независимо от того, насколько 'правильно' они распределены. В Труро, где собор внезапно возвышается над узкими улочками, его гранит еще почти не покрыт влагой, обращение Пирсона к взаимосвязи трех высоких башен несет в себе энергичную пластическую убедительность; Берджес пытался добиться того же эффекта в Корке с меньшим успехом, когда высокий викторианский стиль был еще на пике своего развития. Кафедральный собор Брисбена проще и крепче, чем в Труро, несмотря на его очень позднюю дату.

В этой главе было бы неуместно углубляться в историю викторианской готики. Скотт и Стрит умерли в 1878 и 1881 годах соответственно, хотя Баттерфилд и Бодли пережили Пирсона. Баттерфилд, похоже, на всю жизнь застыл в режиме своей ранней зрелости и в результате после середины шестидесятых производил все более слабые работы; Пирсон смог сохранить лидирующие позиции среди молодого поколения, выросшего целомудренным и более археологичным по своим стандартам, не отказываясь от своего стремления к тем более абстрактным архитектурным ценностям, которые отличают его более ранние работы. Однако прежде всего Бодли с его поздним оформлением, граничащим с Перпендикулярностью, задал темп в англиканской церковной архитектуре с этого времени и впредь. Его личный стиль, все еще проявлявшийся в "Всех святых" в Кембридже в середине шестидесятых, стал зрелым к тому времени, когда он построил собор Святого Августина в Пендлбери в Ланкашире в 1870-4 годах. Четкая и почти механическая в своих деталях, эта высокая прямоугольная громада, подкрепленная внутренней аркадой, впечатляет как внутри, так и снаружи (Фото [92в](#)), но при этом полностью отказывается от большинства качеств, которые на протяжении двух десятилетий придавали особую жизненную силу английской неоготике.

С различными модуляциями то, что можно было бы, довольно двусмысленно, назвать "бодлианской готикой", оставалось любимым у англиканцев в Англии и за ее пределами на протяжении всего двадцатого века. Продолжающееся восхищение работой сэра Ниниана Компера (1864-1960) в определенных кругах наводит на мысль, что она даже еще не была окончательно вытеснена; но большая часть крупномасштабных работ Компера относится к периоду до смерти Бодли в 1907 году. Например, его главная лондонская церковь Святого Киприана на Глентуорт-стрит была построена в 1903 году. Этот четкий и чистый образец возрожденной поздней готики с элегантной позолоченной шрифтовой обложкой и экраном, возможно, завершит этот рассказ более уместно, чем огромный недостроенный собор в Ливерпуле, начатый сэром Джайлзом Гилбертом Скоттом (1880-1960), внуком первого Г. Г. Скотта, в 1903 году. Но ни одна из них не является викторианской готикой; обе являются скорее проявлениями одного аспекта "традиционализма" двадцатого века (см. Главу [24](#)).

ГЛАВА 11

ПОЗДНЯЯ НЕОГОТИКА ЗА ПРЕДЕЛАМИ АНГЛИИ

ТНЕВысокая викторианская готика не породила в Соединенных Штатах такого списка выдающихся — или, по крайней мере, выдающихся и в высшей степени характерных — памятников, как в Великобритании. Период его расцвета был гораздо короче, и лишь немногие уверенные в себе и искушенные таланты вышли на первый план. Если в случае Ричардсона кто-то такой и появился, то его зрелость наступила только в середине семидесятых, когда с высокой викторианской готикой было покончено. Не совсем понятно, почему этот период был намного короче в Соединенных Штатах, фактически всего лишь десятилетие 1865-75 годов. Одна из причин, несомненно, заключается в том, что скорость передачи новых архитектурных идей из Англии в Америку к семидесятым годам настолько возросла, что влияние более позднего английского стиля, пришедшего на смену высокой викторианской готике около 1870 года, действительно очень быстро достигло Америки (см. Главы [13](#) и [15](#)). Другая, совершенно иная причина заключается в том, что волна национализма в Америке, параллельная той, что была в то время в странах Северной Европы, с середины семидесятых стимулировала развитие событий, которые были более автохтонными. Лидерство в коммерческой и бытовой архитектуре пересекло Атлантику почти точно в тот момент, когда в 1876 году отмечалось столетие [\[235\]](#) политической независимости Америки.

Следует подчеркнуть феноменальный успех в Соединенных Штатах трактатов Рескина *"Семь светильников архитектуры"* 1849 года и *"Камни Венеции"* [\[236\]](#) 1851-1851 годов; с 1855 года также была доступна *"Кирпичная и мраморная архитектура"* Стрит. Тем не менее, несмотря на теплый прием таких актуальных произведений, в американском творчестве до 1860 года можно увидеть лишь несколько отблесков высокой викторианской готики. Первая - это, вероятно, Мемориальная библиотека Нотта [\[237\]](#) в Юнион-колледже, Скенектади, Нью-Йорк, спроектированная Эдвардом Т. Поттером (1831-1904) в 1856 году и построенная в 1858-76 годах. Здесь окаймленные арки заострены, а план округлый, возможно, в подражание Пизанскому баптистерию, на который обратил внимание Раскин, но, скорее всего, из уважения к общему плану колледжа Раме (см. Главу [1](#)).

Годы, последовавшие сразу за паникой 1857 года и, что вполне понятно, за Гражданской войной 1861-5 годов, были относительно непродуктивными в плане новых зданий, как уже отмечалось. Зданием, гораздо более откровенно рускинианским, чем Библиотека Поттера, была Национальная академия в Нью-Йорке, построенная Питером Б. Уайтом (1838-1925) в 1863-5 годах, хотя, по-видимому, впервые спроектированная еще в 1861 году. Его венецианская готика, со стрельчатыми арками, смело окаймленными полосами, и стенами, облицованными цветными камнями, все еще была предметом серьезных споров современников, поскольку вряд ли это было в Англии к тому времени.

Поттер и Уайт оба были молодыми людьми. Признанные готические возрожденцы в Америке не переходили так быстро, как в Англии, от ранней викторианской эпохи к Высшей.

Апджон, гончарный мастер, не был Баттерфилдом; Ренвик при проектировании собора Святого Патрика в Нью-Йорке в 1859 году следовал современным континентальным, а не английским моделям, как уже отмечалось, предположительно потому, что его заказчиками были католики.

В лучшем случае тот вид англиканского патронажа Высшей Церкви, который спонсировал инновации Баттерфилда и Стрит в Англии, был относительно менее важен в Соединенных Штатах — или, если уж на то пошло, в Канаде и Австралии. Увлечение высокой викторианской готикой, хотя и было широко распространено в конце шестидесятых- начале семидесятых, редко носило исключительный характер, о чем свидетельствуют разрозненные интересы и деятельность сотрудников известной и успешной фирмы Ware & Van Brunt. Уже отмечалось, что когда Уильям Роберт Уэр основал в 1865 году первую американскую архитектурную школу при Массачусетском технологическом институте в Бостоне, он основал ее обучение на основе Парижской школы изящных искусств.^[238] Его партнер Генри Ван Брант (1832-1903) был одним из первых, кто последовал примеру Ричардсона, отказавшись в семидесятых от высокой викторианской готики. Так мало кто из них был убежденным готиком за эти десятилетия.^[239]

Однако Ware & Van Brunt спроектировали и построили в Кембридже, штат Массачусетс, одно из крупнейших и наиболее заметных зданий высокой викторианской готики в Америке, Мемориальный зал, Memorial Hall^[240] в Гарвардском колледже, впервые спроектированном в конце шестидесятых и возведенном в 1870-8 годах. Это несколько похожее на собор сооружение имеет стены из красного кирпича, щедро расшитые черным, и массивную центральную башню, высокая крыша которой теперь лишилась огня (Фото [95А](#)). Манера более чем немного баттерфилдская, но качество не дотягивает даже до Г. Г. Скотта.

До того, как был спроектирован Мемориал Холл, конкурс, проведенный в 1865 году на строительство Первой церкви (унитарианской) в Бостоне в жилом районе нью-Бэк-Бэй, выявил множество довольно слабых попыток бостонских архитекторов следовать линии высокой викторианской готики. Победивший дизайн Ware & Van Brunt, выполненный в 1865-187 годах, хотя и не относится к лондонским работам тех лет в стиле Уайлдера Лоу Черча Теулоне или Килинга, вряд ли сравним с работами Стрит или Баттерфилда, а тем более с современными работами молодых архитекторов, таких как Брукс, Бодли или Шоу. Его лучшей особенностью является материал, богато испещренный текстурой местный пудинговый камень из близлежащего Роксбери.

Высокая викторианская готика шестидесятых и начала семидесятых годов в Соединенных Штатах была не более ограничена церковной сферой, чем в Англии. Несмотря на свой церковный вид, Мемориальный зал служил различным светским целям - от трапезной до концертного зала; только широкий трансептальный вестибюль имел строго мемориальное назначение. Но в тот период в Соединенных Штатах редко встречалась даже такая относительная приверженность готике, какую демонстрируют основные работы Ware & Van Brunt. Например, неискушенный Элбридж Бойден (1810-98), наиболее известный тем, что в 1854 году ввел чугунный торговый фасад в Новой Англии, смог построить два здания для Политехнического института в Вустере, штат Массачусетс, в том же 1866 году, одно из которых, Механический цех Уошберна, украшено мансардой с грубыми деталями, отдаленно напоминающими Вторую империю; в то время как другое, Бойнтон-холл, выполнено в очень провинциальном стиле высокой викторианской готики. Хант, получивший парижское образование, спроектировал Йельскую школу богословия в Нью-Хейвене в 1869 году в неистовой, скорее теулонской, готике; в то время как в своей точно современной библиотеке Ленокса в Нью-Йорке, построенной в 1869-77 годах, он внимательно и с

некоторым достоинством следовал французским, если не специфически Вторым имперским, моделям.

Поэтому на самом деле неудивительно, что Ричардсон, вернувшись из Парижа и Школы изящных искусств в конце гражданской войны и участвуя в конкурсе на строительство новой унитарной церкви в Спрингфилде, штат Массачусетс, предложил проект в стиле высокой викторианской готики, который, по-видимому, напрямую заимствован из работ Килинга и других английских практиков низшей Церкви. Что *is* удивительно, однако, учитывая отсутствие особого интереса у более поздних глаз к его Церкви Единства, выполненной в 1866-8 годах, так это тот факт, что он выиграл конкурс! Однако теплый цвет и текстура облицованного камнем коричневого дома из соседнего Лонгмидоу, выложенного случайным тесаным деревом, определенный мужской масштаб в деталях и попытка, по крайней мере, смелой асимметричной композиции, очевидно, показались его современникам очень многообещающими. (Церковь была снесена в 1961 году.)

Это было не в Церкви Единства, а во второй церкви Ричардсона, Епископальной Грейс, в Медфорде, штат Массачусетс, к счастью, все еще существующей, 1867-8 гг., где можно распознать сильное самовыражение личности. Более массивный пирамидальный характер асимметричной композиции и, прежде всего, огромные валуны, из которых сложены стены, с тяжелой отделкой из необработанного гранита, добытого в карьерах, свидетельствуют об оригинальном подходе (Фото [91в](#)). Тем не менее, этот подход, очевидно, все еще основывался на моделях английской высокой викторианской готики, которые Ричардсон знал по гравюрам на дереве в импортных периодических изданиях. Здесь даже достаточно специфично, чтобы можно было описать эту медфордскую церковь как берджесси, а не как баттерфилдскую или уличную; она, конечно, больше не похожа на церковь в Спрингфилде. Кстати, когда Ричардсон посетил Англию в 1882 году, он изо всех сил старался посмотреть работы Берджеса, который только что умер, — однако к тому времени они его довольно разочаровали.

Если первые церкви Ричардсона были готическими, то его офис Западной железной дороги в Спрингфилде, построенный в 1867 году для клиента, связанного с комиссией Церкви Единства, в целом был Второй империей. Тем не менее, это все еще было более прямым заимствованием из современных английских работ, которые были тесно связаны с этим способом, в частности, из Национального дисконтного здания братьев Фрэнсис 1857 года постройки в Лондонском сити, чем из чего-либо парижского. Его кирпично-каменный дом Dorsheimer^[241] дом 1868 года постройки на Делавэр-авеню в Буффало, штат Нью-Йорк, также выполнен во стиле Второй империи, а не викторианской готики, но очень сдержанно и, следовательно, скорее по-французски. Другие работы Ричардсона, датируемые концом шестидесятых, такие как дом Б. Х. Крауниншилда на Мальборо-стрит в Бостоне 1868-9 годов постройки, были более экспериментальными по дизайну, часто напоминая дикие английские работы первых лет десятилетия. Несмотря на то, что дом Ричардсона был построен из дерева и имел очень скромные размеры, самым интересным домом того периода был тот, который он построил для себя в 1868 году в Аррочаре на Стейтен-Айленде недалеко от Нью-Йорка.^[242] Здесь сочетается использование высокого павильона с мансардой и своего рода имитацией фахверковой обшивки, связанной с современным американским "стилистическим стилем" (см. Главу [14](#)).

В Фарнам-холле Йельского колледжа в Нью-Хейвене (Фото [96а](#)), начатом в 1869 году, обученный в Германии Рассел Стерджис (1836-1909),^[243] который некоторое время был партнером Уайта, каким-то образом достиг почти уэббовской - или, по крайней мере, бруксовской — простоты и утонченности поздневикторианского готического дизайна, в заметный контраст с резкостью именно современной Школы богословия Ханта. Это, однако,

почти уникально. Наиболее характерная работа того времени была выполнена такими архитекторами с домашним образованием, как Уэр и Ван Брант, Уайт, Эдвард Т. Поттер и его младший брат Уильям А. Поттер (1842-1909).^[244] Была упомянута Национальная академия Уайта в Нью-Йорке. Его коммерческая библиотека в Бруклине, штат Нью-Йорк, построенная в 1869 году из красного кирпича с рядами стрельчатых окон, расположенных регулярно, но асимметрично, похожа — и не уступает — большей части светских работ Г. Г. Скотта. Также упоминалась библиотека Юнион-колледжа Эдварда Т. Поттера. Его Гарвардская церковь в Бруклине, Массачусетс, 1873-5 более традиционна для своего периода. В значительной степени обновленный изнутри после пожара 1931 года, он показывает, насколько эффективно такие американские материалы, как популярный коричневый камень из Портленда, Коннектикут, и светлый песчаник Береа из Огайо, оживленный акцентами лиловато-зеленого серпентина из Пенсильвании, могут создавать более насыщенную полихромии и долговечность, чем эндемичный баттерфилдский или теулонский красный кирпич с окантовкой из кирпича, пропитанного черной смолой, который широко использовался в течение десятилетия. Некоторое время Ричардсон сам следовал этому пути (см. Главу 13). В то же время Уильям А. Поттер, который очень ненадолго стал главным архитектором в Вашингтоне после Маллета в 1875 году, построил несколько почтовых отделений, таких как одно в Питсфилде, штат Массачусетс, которые являются характерными, но не очень выдающимися примерами светской высокой викторианской готики, выполненной в камне. (Однако оба Гончара отказались от высокой викторианской готики, чтобы принять лидерство Ричардсона в течение следующих нескольких лет.)

Железнодорожная станция Бостон-Энд-Олбани в Вустере, построенная фирмой Ware & Van Brunt в 1875-1875 годах, с ее высокой и впечатляющей башней и обширными заостренными арками на концах ангара, представляет собой одну из самых ярких иллюстраций того, к чему мог привести довольно неграмотный подход даже самых высококвалифицированных восточных архитекторов того периода. Работая почти примитивным способом, в русле наполовину понятых работ более смелых английских новаторов, часто достигалось то, на что в тот период были способны немногие континентальные архитекторы. В менее искушенных руках, будь то провинциальных архитекторов или строителей, результаты, естественно, были еще более грубыми, хотя иногда столь же жизненными и свежими. В церковном дизайне,^[245] там, где эkkлeзиологический контроль планирования не был принят за пределами епископальной конфессии, схемы галерейных аудиторий с рядами открытых железных колонн часто выполнялись с буйством полихромии и неуклюжестью зубчатых деталей, которые превосходили Teulon или Keeling в их самом крайнем проявлении. Одним из наиболее ярких сохранившихся примеров является квадратная Новая церковь Олд-Саут на Копли-сквер в районе Бэк-Бэй в Бостоне, построенная в 1874-1875 годах Чарльзом А. Каммингсом (1833-1905) и его партнером Сирсом в 1875-187 годах. Его впечатляющая башня, напоминающая итальянскую колокольню, теперь значительно уменьшилась в высоте и приобрела четкий силуэт.

Еще более экстремальной, чем большинство церквей, но высочайшего качества, является глубоко личная работа Фрэнка Фернесса (1839-1912)^[246] в Филадельфии. Его здание для Пенсильванской академии изящных искусств на Брод-стрит было возведено в 1872-6 годах в рамках подготовки к Столетней выставке. Внешний вид отличается масштабностью и энергичностью деталей, которые были бы заметны где угодно, а галереи освещены сверху с исключительной эффективностью. Еще более оригинальными и впечатляющими были его банки, хотя они и лежали в стороне от основной линии развития коммерческой архитектуры того периода (см. Главу 14). Самым необычным из них и шедевром Фернесса было Учреждение обеспечения на Уолнат-стрит, построенное еще в 1879 году (Фото [95B](#)). К

большому сожалению, он был снесен в ходе кампании по обновлению города Филадельфии несколько лет назад, но гигантский и впечатляющий масштаб гранитной облицовки сам по себе должен был оправдать его бережное сохранение. Интерьер,^[247] полностью облицованный узорчатой плиткой, был более позднего характера, чем фасад, и в конечном итоге сильно загроможден более поздними вторжениями, но изначально он был по-своему прекрасен. Более поздние работы Фернесса представляют меньший интерес, и его станция big Broad Street, построенная в 1892-4 годах, также была снесена. Немалая часть исторического значения Фернесса заключается в том факте, что молодой Луис Салливан выбрал этот офис, тогда известный как "Фернесс и Хьюитт", для работы в течение короткого периода после окончания школы Уэра в Бостоне. Как свидетельствует *Автобиография идеи* Салливана, жизненность и оригинальность Фернесса значили для него больше, чем то, чему его учили в Массачусетском технологическом институте или позже в Школе изящных искусств в Париже (см. Главу [14](#)).

В сфере дизайна домов более или менее основанный на готике "палочный стиль" представлял собой в значительной степени автохтонное американское развитие, не лишенное значительного значения и интереса (см. Главу [15](#)). В общественной архитектуре было мало серьезных достижений даже от архитекторов с английским образованием, таких как Калверт Во (1824-95) и его партнер Ф. К. Уизерс (1828-1901)^[248] или готиков второго поколения, таких как сын Апджона (Ричард М., 1828-1903). Капитолий штата Коннектикут младшего Апджона^[249] в Хартфорде, построенный в 1873 году, единственный крупный американский образец общественного памятника викторианской готики с какими-либо большими претензиями или роскошью материалов, на редкость вульгарен и стилистически неоднозначен, с его полностью симметричной структурой и высоким центральным куполом по сравнению с современным проектом Берджеса для Тринити-колледжа там.^[250] Несомненно, Г. Г. Скотт не побрезговал бы этим, даже в таком случае!

Еще более сопоставимой с собственными несостоявшимися амбициями Скотта в отношении правительственной архитектуры в стиле высокой викторианской готики, которая привела его еще в семидесятых годах к участию в различных континентальных соревнованиях, является более ранняя группа зданий в Новом Свете за пределами Соединенных Штатов, здание парламента (Фото [97А](#)) и связанные с ним сооружения в Оттаве, Канада, спроектированные Fuller & Jones и Stent & Laver в 1859 году и построенные в 1861-7 годах. Ф. В. Стент приехал из Англии задолго до этого, последний раз выставляясь в Королевской академии в Лондоне в 1846 году. Томас Фуллер (1822-98), тоже англичанин, поселился в Торонто в 1856 году. Об их соответствующих партнерах, Огастесе Лейвере (1839-98) и Герберте Чилионе Джонсе (1836-1923), известно меньше. В ходе работы Фуллер и Лейвер объединили усилия, вскоре переехав, как уже отмечалось, в Соединенные Штаты.

Главный корпус в Оттаве, принадлежавший одноименной фирме, был перестроен после пожара в нынешнем столетии в значительно более сдержанном стиле, за исключением большой библиотеки, похожей на капитул, в задней части здания, которая является оригинальной. Но разнообразие форм, продуманность деталей и урбанистический масштаб этого проекта превратили Капитолий Доминиона в крупную монументальную группу, не имеющую себе равных по масштабам и сложности организации в Англии.^[251] Здания, обрамляющие обширную лужайку, простирающуюся перед зданием парламента, принадлежат Stent & Laver. Они несколько менее пышны по масштабам и более провинциальны по характеру отделки, чем здание парламента, которым оно было изначально.

Большую часть неоготики в Канаде до настоящего времени правильнее считать ранней, а не викторианской (см. Главу [6](#)). Исключением из этого, возможно, является

Университетский колледж в Торонто, спроектированный в 1856 году Ф. У. Камберлендом (1821-81), который приехал из Англии в 1847 году. Тем не менее, его богатый и довольно напыщенный нормандский дизайн ближе к английским работам первых десятилетий века, чем к рускинской готике пятидесятых с круглыми сводами.

Австралия, другой крупный британский доминион, в тот период не могла предложить ничего сравнимого с Канадой. Английский, шотландский и австралийский банк Уорделла в Мельбурне - сносный образец светской викторианской готики, но не более того. Собор Святого Иоанна Евангелиста, который он построил в Тураке к югу от Мельбурна в 1860-73 годах, красивее, но очень прост — все еще почти в пугинском стиле — и весь из монохромного ясеня. Огромный католический собор Святого Патрика в Мельбурне, строительство которого Уорделл начал в 1860 году, носит более континентальный характер, с двумя западными башнями, похожими на ренвикский собор Святого Патрика в Нью-Йорке, а также высокой башней crossing tower, построенной только в 1939 году. Католический собор Святого Франциска Ксаверия в Аделаиде, построенный в 1870 году и до сих пор не имеющий предполагаемых западных шпилей, по общему мнению, восходит к проекту, подготовленному Пугиным перед его смертью в 1852 году. Но даже более поздний дизайн его сына Э. В. Пугина, на котором фактически была основана выполненная работа, должно быть, был сильно изменен с годами У. Х. Баготом (р. 1880), Х. Х. Джори (р. 1880) и Льюисом Лейборн-Смитом (р. 1888), которые последовательно руководили работой. Безусловно, нет более удачного примера высокой викторианской готики, чем католический собор Уорделла в Мельбурне.

Англиканский собор Святого Павла в Мельбурне, строительство которого началось в 1850 году по проекту Баттерфилда, должен был быть еще прекраснее. Но Баттерфилд сделал рисунки еще в 1847 году, еще до того, как стал великим викторианцем, и неуклюжее исполнение церкви Джозефом Ридом, очевидно, повлекло за собой значительные изменения в первоначальном проекте. Более того, шпили работы Джона Барра датируются только 1934 годом. Для очень позднего англиканского собора Святого Иоанна в Брисбене, возможно, самого прекрасного из всех, строительство которого было начато в 1901 году Ф. Л. Пирсоном по более ранним проектам его отца Дж. Л. Пирсона, как уже упоминалось, Баттерфилд также подготовил проекты в 1884 году.

Архитектура Доминионов оставалась колониальной по духу, как показывают эти заметки о нескольких австралийских церквях, вплоть до нынешнего столетия. Более того, сначала способный Фрэнк Уиллс, архитектор Монреальского собора английского происхождения, а затем компания Fuller & Laver переехали из Канады в Соединенные Штаты, где возможностей было больше. Несмотря на большой интерес к правительственным зданиям в Оттаве, именно в Соединенных Штатах, а не в британских доминионах высокая викторианская готика послужила стимулом для такого оригинального достижения, как у Фернесса в семидесятые.

Эпизод высокой викторианской готики в американской архитектуре почти точно уравнивал эпизод Второй империи. К середине семидесятых от обоих отказались даже многие из их самых успешных главных героев. Однако именно готика подготовила путь для более оригинальных разработок последней четверти века; как уже говорилось, те, кто практиковал в основном в стиле Второй империи, продолжали брать пример с Парижа. Тем не менее, в этой ситуации есть парадоксы, которые нельзя игнорировать. Ричардсон, самая творческая новая сила семидесятых и восьмидесятых годов, постоянно призывал молодых претендентов на архитектурную карьеру учиться в Школе изящных искусств, как это делал он. Чарльз Ф. Макким (1847-1909), первый по-настоящему способный ассистент Ричардсона, прошел обучение в Париже; отчасти благодаря этому обучению именно он стал в середине

восьмидесятых лидером реакции против ричардсоновского института. Салливан, первый по-настоящему великий современный архитектор не только Америки, но и всего западного мира, также частично получил образование в Париже, хотя он всегда крайне критически относился к доктрине Высшей школы и во многом вдохновлялся Фернессом. Наконец, более поздние работы француза Виоле-ле-Дюка, чем работы англичанина Рескина, в еще большей степени поощряли смелые и творческие размышления об архитектуре в Америке в семидесятые и восьмидесятые годы, когда его *Entretiens* стали доступны в переводе и впервые получили широкое распространение.^[252]

Если бы это была история архитектурной мысли, а не архитектуры — то есть того, что на самом деле было *построено* в девятнадцатом и двадцатом веках, — Виоле-ле-Дюк сыграл бы гораздо большую роль. Но его постановка,^[253] хотя и не пренебрежимо мала, любопытно неоднозначна. Его многочисленные 'реставрации' не являются вкладом в архитектуру девятнадцатого века; скорее, они представляют собой серьезное снижение аутентичности великих памятников прошлого, подвергшихся его заботе. К ним относятся, в первую очередь, Собор Парижской Богоматери, реконструкцию которого он продолжил в одиночку после смерти Лассуса в 1857 году, и замок Пьерфон в Уазе, перестройка которого началась в следующем году и продолжалась вплоть до его смерти в 1879 году; но весь список действительно очень длинный, включая Каркассон, Везле и Сен-Дени, и это лишь некоторые из наиболее известных объектов.

Однако значительный интерес представляет новая приходская церковь Виолле-ле-Дюка в пригороде Сен-Дени, Сен-Дени-де-л'Эстре, на бульваре Жюль Гед, построенная в 1864-7 годах. В отличие от большинства английских церквей в стиле высокой викторианской готики, она повсюду сводчатая; но своды не имеют того вида студенческих упражнений, которые характеризовали церковь Лассуса в Сен-Жан-де-Бельвиль в Париже предыдущего десятилетия. Широкие квадратные ниши нефа хорошо освещены группами стрельчатых элементов в верхнем этаже, и здесь наблюдается своего рода четкое сочленение элементов, мало чем отличающееся от ранних работ Берджеса (Фото [98](#)). Внешне довольно сложный план с большой прямоугольной часовней Богоматери, выступающей за алтарем, создает неуклюжую и запутанную композицию; но детали просты и мужественны, как и в интерьере. Массивная западная башня возвышается над входным крыльцом, завершаясь высокой шиферной крышей, а не каменным шпилем. Но пластинчатый узор большого западного окна над крыльцом и стрельчатые элементы сцены над ним достаточно каменные и имеют вполне уличный масштаб и энергичность формы. Возможно, жаль, что Виоле-ле-Дюк построил так мало новых церквей; конечно, большинство других французских неоготических построек сильно уступают этому, что хорошо иллюстрирует такая большая и выдающаяся церковь, как Сент-Эпвр в Нанси, построенная в 1863 году М.П. Мори (1805-78), учеником Леклерка.

В светской работе Виоле-ле-Дюк слишком часто довольствовался следованием нынешнему стилю Второй империи с большой долей эклектики, но малой долей пластической смелости англичан и американцев. Такие более или менее готические многоквартирные дома, как те, что он построил в конце пятидесятых-шестидесятых на улице Кондорсе и на улице Дуэ, 15 в Париже, несколько более сопоставимы со светской высокой викторианской готикой в Англии (Фото [101A](#)). Они, безусловно, достойны похвалы за урбанистическую вежливость, с которой они сочетаются с более традиционными соседями времен Второй империи, несмотря на их явно "викторианские" детали,^[254] но оригинальности концепции мало. Однако на бумаге Виоле-ле-Дюк позже проявил большую смелость в некоторых проектах, предлагающих использование металлических конструктивных элементов, которые он опубликовал вместе со вторым томом *Entretiens* (см. Главу [16](#)).

В конце пятидесятих-шестидесятых энергичность "раннефранцузской" детализации некоторых английских архитекторов и связанная с ней логика структурного выражения, тогда называвшаяся "реальной", часто частично черпались из изучения *Словаря* Виоле-ле-Дюка. Но книга *континентальных очерков* Шоу 1858 года и аналогичная книга Несфилда 1862 года делают очевидным, насколько интенсивным и своеобразным было их собственное изучение средневековых произведений по ту сторону ла-Манша, сделанное из первых рук. Безусловно, "раннефранцузские" детали английских лидеров, как правило, более высокого качества, чем даже лучшие работы Виоле-ле-Дюка в Сен-Дени-де-л'Эстре.

Хотя в третьей четверти века во Франции было сделано очень мало готических работ, сравнимых по качеству или интересу с работами в англосаксонских странах, тем не менее там наблюдалось общее движение в сторону от несколько жеманного отношения сороковых и начала пятидесятих годов. Точно так же, как средневековое возрождение в Америке, рассматриваемое в широком смысле, достигло своего апогея в зрелом творчестве Ричардсона (см. Главу [13](#)) — которое гораздо более романское, чем готическое, поскольку оно вообще опирается на прошлое, — во Франции романское произведение Водремера представляет собой высшее достижение периода в неоренессансной манере (Фото [72А](#)). То же самое в определенной степени можно сказать и о большинстве других стран Европы. И все же германский *Rundbogenstil* третьей четверти века, несмотря на все размеры, известность и проработку таких общественных памятников, как берлинская ратуша Веземана или венский ваффенмузеум Хансена, а также подлинное совершенство датских работ Херхольдта, уже находился на спаде, а не на подъеме.

После 1850 года в Германии и Австрии было построено больше неоготических зданий, как светских, так и церковных, чем раньше; некоторые из них уже упоминались. Однако это скорее примеры современной эклектики, чем согласованного движения. Однако в дополнение к своей школе и ратуше Шмидт построил в Вене около восьми готических церквей, датируемых от Лазаристенкирхе 1860-2 годов до Северинкирхе 1877-8 годов. Большинство из них представляют собой кирпичные сводчатые церкви—залы, то есть характерного средневекового немецкого плана и сечения, с нефами той же высоты, что и ступица. Однако самая большая и интересная, приходская церковь Фюнфхаус 1868-75 годов постройки, спланирована централизованно. Это восьмиугольник с проходами, поднимающийся к ребристому куполу с шестиугольными часовнями, сгруппированными вокруг неправильной многоугольной апсиды (фото [99В](#)). Пространственная сложность интерьера представляет настоящий интерес, а стены выкрашены в полихромную кирпичную кладку с почти английской дерзостью. Две передние башни, обрамляющие остроконечный входной проем, расположены вплотную к куполу, создавая композицию в стиле барокко — таким образом, на самом деле это что-то вроде Церкви Сант-Аньезе-ин-Агоне или Карлскирхе, выполненной с использованием неоготических элементов в стиле Дж. Г. Скотта.

В Венгрии восьмидесятые стали свидетелями весьма запоздалого проявления светской неоготики. Здание парламента, начатое в 1883 году Имре Штайндлем (1839-1902) и завершенное в 1902 году, несомненно, было вдохновлено проектом Барри в Лондоне, начатым почти полвека назад, но по характеру оно (что неудивительно) больше похоже на Венский ратушный дом Шмидта. Таким образом, отдаленные страны в последние десятилетия века продолжали использовать методы, давно устаревшие в крупных архитектурных центрах.^[253]

Готика К. Ф. Арнольда (1823-90) в Дрездене, как видно из его светской КройцшULE 1864-5 или двухбашенной Софиенкирхе тех же лет, уступает готике Шмидта как по владению идиомой, так и по архитектурной организации, как, впрочем, и большинство подобных

немецких работ этих десятилетий. Однако Иоганнискирхе в Дрездене, построенная в 1874-8 годах Г. Л. Меккелем (1838-1915), имеет довольно красивую башню, установленную в трансептальном положении, столь любимом в Викторианской Англии. Он смелый по масштабу и тщательно детализирован в грамотном стиле двенадцатого века — если не сказать 'раннефранцузском', — примерно так, как Берджес или Пирсон могли бы разработать его в Англии. Более характерным для немецкой архитектуры этих десятилетий является Мюнхенский ратушный дом, построенный в 1867-74 годах Г. Я. фон Хауберриссером (1841-1922) и расширенный им в 1899-1909 годах. Чрезмерно остроконечный, он, кажется, почти позаимствовал у Г. Г. Скотта более германские черты его Широкой террасы-святилища в Лондоне пятнадцатью годами ранее. Но неоготика семидесятых и восьмидесятых годов в Германии в целом не более агрессивна и неуклюжа, чем популярный мастерзингерский стиль, который так напыщенно возродил формы Северного Возрождения (см. Главу [10](#)).

Голландия, которая почти не внесла существенного архитектурного вклада в первой половине девятнадцатого века, теперь создала в П. Дж. Х. Кейперсе (1827-1921) своего рода голландский Виолле-ле-Дюк. В дополнение к проведению важных реставраций, он построил множество огромных кирпичных новых готических церквей, которые он снова выставил напоказ в ответ на более раннюю практику нанесения штукатурки в девятнадцатом веке. Кейперс был образованным и амбициозным человеком, и в такой работе он мог бы быть более оригинальным, чем Виолле-ле-Дюк во Франции, хотя, возможно, и менее оригинальным, чем Шмидт в Австрии. Его Вонделкерк, церковь 1870 года постройки недалеко от парка Вондел в Амстердаме, не имеет централизованной планировки, как церковь Фюнфхаус Шмидта в Вене, но он добился несколько похожего пространственного эффекта, сделав перекресток восьмиугольным. Кирпичная кладка опор и сводов очень богато обработана, но в равной степени полихромная и полихромная. Окантовка выполнена кирпичами разного размера и текстуры, а не разных цветов, и в результате получается что-то от утонченного интерьера церкви White в Абердин-парке в Лондоне.

Более крупная и более поздняя амстердамская церковь работы Кейперса, церковь Марии Магдалины на Заанстраат 1887 года постройки, значительно более впечатляюща как внутри, так и снаружи. Занимая одно из тех узких треугольных мест, которые так часто отводились важным городским церквям в этот период, фасад величественно переходит в довольно строгую башню-переход сзади. Внутри Кейперс также максимально использовал трудности этого места. Ист-энд традиционно выполнен в готическом стиле, а хоры здесь кирпичные со сводами, как и Вонделкерк повсюду. Но более высокий неф, покрытый деревянной крышей с оживальной секцией, гораздо более эффективен пространственно из-за того, что он расширен треугольными элементами спереди, где проходы прерываются из-за сужения площадки (фото [101b](#)). Более поздние расписные украшения в этой церкви гармонично сочетаются по тону с кирпичной кладкой, и в целом по размаху они сравнимы с некоторыми из лучших английских церквей семидесятых, такими как Пирсоновская в Килберне или Варфоломеевская Эдмунда Скотта в Брайтоне, но не слишком похожи ни на одну из них.

Достаточно любопытно, что для столь преданного делу церковного строителя светская деятельность Кейперса более заметна и, следовательно, более известна, чем его церкви. Оба двух самых больших и выдающихся здания девятнадцатого века в Амстердаме принадлежат его кисти. В них, Государственном музее, построенном в 1877-85 годах (Фото [101c](#)) и Центральном вокзале 1881-9 годов, он отошел от подражания церковной готике тринадцатого или четырнадцатого веков в сторону более гибкого дизайна шестнадцатого века, довольно похожего на английский стиль тех десятилетий, известный как "голландский Понт-стрит" (см. Главу [12](#)).

Сходство с северным ренессансом этого периода в Германии почти столь же велико, как и с такими несколько более поздними скандинавскими зданиями, как Северный музей Клэсона в Стокгольме и ратуша Найропа в Копенгагене (фото [173А](#)). Но стиль Кейперса более легкий, чем у немцев, и его предшественник скорее позднеготический, чем маньеристский, в то время как две его главные работы предшествуют тем, на которые они больше всего похожи в Швеции и Дании, на десятилетие или более. В обоих случаях обращает на себя внимание откровенное сочетание элементов из железа и стекла: обширный навес на станции и два почти столь же обширных крытых корта в музее. Прежде всего, будучи сторонником возрождения готики, каким он и был, Кейперс позаботился о том, чтобы мастерство исполнения было превосходным во всем; в то время как его обращение с масштабом, хотя и неоднозначное, как и во многих работах этих десятилетий повсюду, удивительно успешное. Оба очень большие здания, расположенные изолированно, где их можно увидеть издали, с тщательно проработанными силуэтами, различающимися башнями и другими элементами горизонта; тем не менее, членение деликатное и почти домашнее, совсем как в довольно сопоставимой английской работе Джорджа (Фото [104В](#)) или Колкатта (см. Главу [12](#)).

В Италии проекты реставрации привели, как и везде, к проектированию некоторых довольно амбициозных новых фасадов в готическом стиле для завершения строительства средневековых церквей. Наиболее заметным является Флорентийский кафедральный собор. После многих неудачных предыдущих переездов это наконец было начато Эмилио де Фабрисом (1808-83) в 1866 году, когда Флоренция ненадолго стала столицей Италии, и завершено только в 1887 году. Более ранний и менее удачный фасад Санта-Кроче во Флоренции был выполнен в 1857-63 годах Никколо Матасом (1798-1872). Характерно для международной архитектурной сцены этих десятилетий, что ни одна из этих тщательно продуманных композиций в полихромной итальянской готике не оживает так, как итальянская высокая викторианская готика часто оживала в руках английских архитекторов или даже американских в пятидесятые и шестидесятые годы.

Церкви были построены для англиканцев в большинстве крупных городов Европы в середине девятнадцатого века, обычно английскими архитекторами и всегда в викторианской готике. Иногда, как в случае с Крымской мемориальной церковью на улице [1256](#) в Стамбуле и Английской церковью Шоу в Лионе, они были созданы самыми выдающимися английскими дизайнерами того времени, но чаще это были писаки, которые жили за границей и специализировались на подобной работе. Среди "английских церквей" того периода, которые представляли собой хорошие образцы высокой викторианской готики для иностранцев — многие из них все еще оставались по сути ранневикторианскими — две на улице [1257](#) в Риме, одна для английской общины, другая на самом деле вовсе не "английская", а построена для американских епископалов. Первый, "Всех святых" на Виа дель Бабуино, с гораздо более поздней башней не у улицы, представляет собой внутренне умеренно успешный пример его более поздних работ, хотя внешне он невпечатляющий и в значительной степени незаметный. Он был начат в 1880 году, за год до смерти Стрит, и открыт в 1885 году.

Гораздо красивее собор Святого Павла, американская церковь, занимающая видное место среди современных банков и многоквартирных домов на Виа Национале и построенная в 1873-6 годах. Смело облицованная кирпичом и камнем, с высокой квадратной колокольной в переднем углу, она действительно является более богатым и ярким образцом итальянской готической базилики, чем средневековая базилика, когда-либо создававшаяся в Риме (Фото [100](#)). Интерьер с богатой мозаикой в апсидах работы Берн-Джонса на сверкающем золотом фоне отличается оригинальностью и целостностью, которых совершенно не хватает в таких

итальянских церквях, которые были отремонтированы в конце девятнадцатого века. Хотя это и поздняя *работа* Стрита, она остается одной из его лучших работ.

Если английская готика высокой викторианской эпохи была в какой-то степени экспортной статьей — и, конечно, этот отчет едва ли затронул обширные отдаленные районы Британской империи, особенно включая Индию, куда она экспортировалась в наибольшем количестве, — тем не менее, она практически не имела реального влияния за пределами Соединенных Штатов и британских доминионов. В мировой картине именно британские архитектурные критики того периода, Раскин и Моррис, оказали жизненно важное влияние, но это влияние проявилось по большей части несколько позже, примерно в 1890 году (см. Главу [16](#)). Кейджперс, однако, читал Раскина с пятидесятых годов.

Еще предстоит обсудить ранние работы одного великого архитектора, также известного читателя Раскина, чья карьера началась в семидесятых годах с резкого отворачивания от стиля Второй империи к неоготике. Испанский (или, точнее, каталонский) архитектор Антонио Гауди-и-Корнет (1852-1926) был одним из самых ярких личностных талантов, которые когда-либо создавал девятнадцатый или двадцатый век. Его стиль едва ли созрел до девяностых годов, и то, что обычно считается его типичными работами, должно быть рассмотрено позже в связи с модерном (см. Главу [16](#)). Но то, чего он достиг уже в семидесятые и восьмидесятые годы, можно лучше оценить здесь в сравнении с современной работой тех десятилетий в других странах.

Самая ранняя работа Гауди была сделана в Парке Цитадели в Барселоне в 1872 году, где он помогал мастеру Эдуардо Фонцере, еще будучи студентом, в различных проектах по его украшению. Замысловатый каскад, включающий аквариум, над которым он работал в 1877-82 годах, в основном заимствован у Эсперандье из Дворца Лоншан в Марселе. Но некоторые детали, как пластиковые, так и вырезанные, имеют вкус, более сравнимый с самыми дикими и эклектичными произведениями английской и американской Второй империи предыдущего десятилетия, чем с чем-либо французским.

Первое предприятие, за которое Гауди нес полную ответственность, - это дом дон-Мануэля Висенса по адресу 24-26 Carrer de les Carolines в Барселоне. Он был возведен в 1878-80 годах, сразу после окончания им местной Высшей архитектурной школы, и в нем не осталось никаких следов влияния Второй империи, французской или международной. Большая загородная вилла Casa Vicens, построенная из бутового камня, щедро облицованного полихромной плиткой, выходит за рамки экстравагантности Teulon или Lamb шестидесятых годов и погружается в мир фантазий, в который когда-либо входили только один или два дизайнера викторианской эпохи, такие как шотландец Фредерик Т. Пилкингтон (1832-98). Тем не менее, общее вдохновение Гауди определенно исходило из средневекового прошлого. Однако в Испании это прошлое включало полуисламский Мудехар, и большая часть деталей, которые кажутся наиболее оригинальными не испанским глазам, на самом деле зависят от местных прецедентов того или иного рода. Например, цветочные плитки - это всего лишь то, что в иберийском мире известно как *azulejos* и продолжает использоваться вплоть до настоящего времени, особенно в Португалии и Бразилии (см. Главу [25](#)).

При всей пышности убранства дома Висенс самая личная нотка - в изделиях из железа. Он натуралистичен по тематике и смелый по масштабу; он также включает любопытные линейные элементы, которые колышутся и изгибаются так, что это более чем легкое предвестие модерна девяностых (см. Главу [16](#)). Входная решетка - шедевр декоративного искусства того периода, с которым могут соперничать только некоторые современные витражи Морриса.

Чтобы уравновесить Casa Vicens, следует упомянуть очень утилитарный промышленный склад La Obrera Mataronense 1878-82 годов постройки в Матаро с его большими арочными элементами из ламинированного дерева. Здесь мастерство Гауди как творческого конструктора — почти настоящего инженера — было очень очевидным, как и тот факт, что непривычные формы, которые он постоянно использовал — форма арок здесь была параболической, а не полукруглой или заостренной, — были выбраны не по личным прихотям, а по статическим соображениям: теоретически готичным, то есть похожим на некоторые своды Суффло, хотя и не очень готическим на вид.

Однако в 1884 году Гауди был назначен руководителем работ в большой новой готической церкви в Барселоне, и с этого времени значительная часть его деятельности, вплоть до реставрации собора Пальмы на острове Майорка в 1900-14 годах, была деятельностью сторонника возрождения готики, хотя и все более нетрадиционной. К такой карьере его собственная сильная религиозность склоняла его ничуть не меньше, чем в случае с Пугином и, по общему мнению, также с Кейперсом—Виоле-ле-Дюк, в виде исключения, был категорически антиклерикальным. Однако, в отличие от Пугина или Кейперса, карьера Гауди как церковного архитектора была довольно непродуктивной. Тем не менее, с самого начала он проектировал и исполнял церковное убранство и, еще будучи студентом в 1875-7 годах, помогал архитектору Франческу де Паула дель Вильяр-и-Кармона (1845-1922) в проекте пристройки крыльца к монастырской церкви Монсаррат.

В 1881 году Вильяр был назначен архитектором предполагаемого храма Искупления Святого Семейства (Sagrada Familia),^[258] для которого был получен большой квадратный участок между Каррерс-де-Майорка, де Марина, де Провенса и де Сарденья в отдаленной части Барселоны, а в 1882 году было начато строительство крипты большой крестообразной готической церкви. Два года спустя Гауди взял на себя руководство работами, как уже было сказано, завершив строительство склепа к 1891 году почти полностью в соответствии с оригинальным и вполне традиционным готическим дизайном Вильяра XIII-XIV веков. Затем последовало строительство только внешних стен чевета; они были закончены к 1893 году. Дальнейшая история церкви будет рассмотрена позже; поскольку стиль Гауди претерпел необычайные изменения в девяностых годах, когда он спроектировал и построил один трансептный фасад церкви и ее башни — это практически все, что существует над землей даже сегодня (см. Главу [17](#)).

Одновременно со строительством Гауди крипты и декоративных стен Храма Святого Семейства появились четыре светские работы, две из которых также носят неоготический характер, а две другие отличаются большой оригинальностью. Епископский дворец в Асторге 1887-93 годов постройки и дом Фернандеса-Арбоса, известный как Каса-де-лос-Ботинес, на площади Сан-Марсело в Леоне 1892-4 годов постройки вполне можно принять за провинциальную высокую викторианскую готику, созданную в Англии или Америке двадцатью или тридцатью годами ранее. Но городской особняк дона Эусебио Гуэля по адресу 3-5 Каррер Ноу-де-ла-Рамбла (ныне Конде-дель-Асальто) в Барселоне, построенный в 1885-9 годах, является выдающимся сооружением, с которым в свое время могли соперничать по качеству только самые лучшие поздние работы Ричардсона в Америке (см. Главу [13](#)). Терезианский колледж по адресу 41 Carrer de Ganduxer в Барселоне также весьма примечателен своей простотой.

Гораздо более приятный, чем его более ранний Дом Висенс, Дворец Гуэля все равно столь же поразительно новый. В основании зияют пара параболических арок, их вершины заполнены простой сетчатой решеткой с извилистым орнаментом в виде морских водорослей самой экстравагантной виртуозности (Фото [96В](#)). 'Врата дракона' усадьбы Гуэля 1887 года постройки на Авенида Педральбес еще более странные, с кошмарными чертами,

которых, к счастью, нет у жителей дома в городе. По обе стороны от входных арок и в выступающем первом этаже фасад Дворца Гуэля представляет собой не более чем довольно простую прямоугольную решетку из каменных стоек и фрамуг. По масштабу эта сетка больше похожа на бостонские гранитные фасады Пэрриса двадцатых годов, чем на английские оконные перегородки, но она детализирована в причудливой средневековой манере, которая более сопоставима с работой Уэбба с каменной кладкой (рис. [17](#)). Задний фасад, обращенный ко двору, включает в себя посередине широкий эркер с изогнутыми углами, защищенный солнцезащитными экранами, что является оригинальным, но менее фантастичным, чем решетки у входа. Однако наиболее необычными чертами экстерьера являются дымовые трубы, в изобилии возвышающиеся над плоской крышей, словно выставка абстрактной скульптуры, и полностью покрытые мозаикой из неправильной формы осколков стекла, щебня или цветной черепицы. В них была продолжена экстравагантность его более ранних домов, и такие предельные черты оставались характерными для всех его более поздних светских работ.

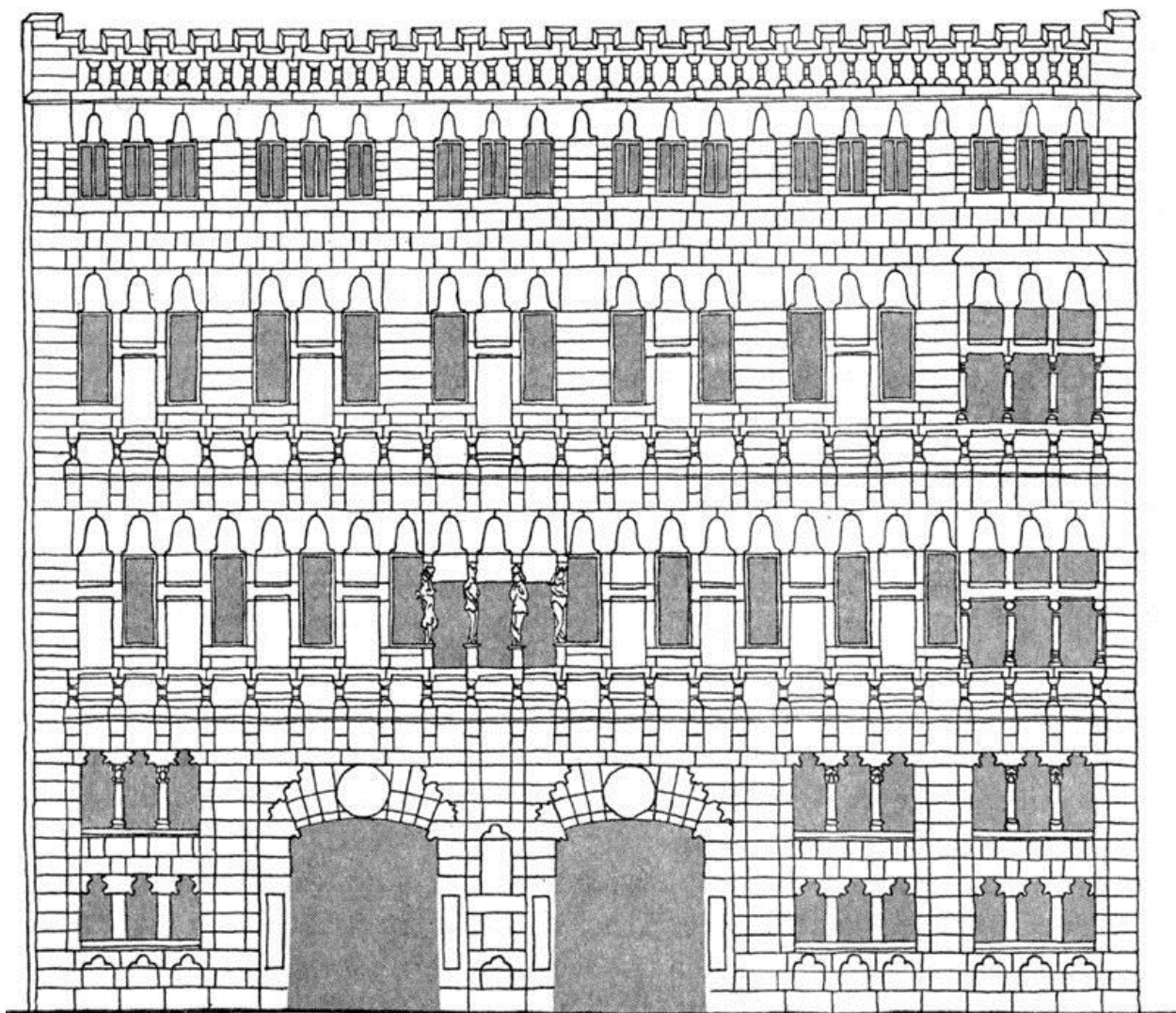


Рисунок 17. Антонио Гауди: проект Дворца Гуэля, Барселона, 1885 год, высота над уровнем моря

Интерьеры Дворца Гуэля чрезвычайно роскошны. Широко используются мраморные аркады с параболическими арками, опирающимися на круглые колонны, причем как арки, так и колонны детализированы с величайшей математической элегантностью и простотой, но при этом со значительным разнообразием. Некоторые потолки сделаны из мраморных плит, подпертых видимыми железными балками, но в основных апартаментах есть невероятно сложные изделия из дерева в мавританских традициях.

Колледж Санта-Тереза-де-Хесус, построенный в 1889-94 годах сразу после Палау Гуэля, естественно, гораздо скромнее, чем этот огромный купеческий дворец, который продолжает линию тех, что часто строили магнаты позднего средневековья и Возрождения. Каменные стены, окаймленные кирпичной кладкой, поочередно прорезаны рядами узких окон и маленькими квадратными вентиляторами, закрытыми решетками в виде четырехлистника. Широко расположенные окна увенчаны крутыми параболическими 'арками', образованными консольными укладками последовательных кирпичных рядов внутрь. Третий этаж полностью выложен кирпичом, обшит панелями со слепыми 'арками' между окнами и переходит в большие плоские треугольные навершия вдоль линии горизонта. Менее привлекательное, чем Палау Гуэль, с его роскошным использованием изысканных материалов внутри и снаружи, это здание колледжа столь же правильно по композиции и не

более готично на взгляд неиспанского человека; однако на самом деле оно еще больше опирается на прецеденты Мосараба и Мудехара, чем Casa Vicens. Некоторое количество относительно простых кованых решеток напоминает о том, что было на входах в более ранние дома.

Возможно, только в Англии и Америке линия, восходящая к готическому возрождению, в семидесятые и восьмидесятые годы так далеко ушла от стандартного средневековья середины века. Но эти ранние работы Гауди представляют собой лишь часть — для большинства критиков менее важную половину — его творчества. По странности с ними могут сравниться в столь же значимых работах того периода только самые ранние коммерческие фасады Салливана в Чикаго (см. Главу [14](#)). Теулон и Харрис исправились к семидесятым; Лэмб и Пилкингтон были забыты. По своему характеру работы Гауди семидесятых и восьмидесятых годов едва ли могли больше отличаться от зрелого стиля англичанина Шоу. И все же Шоу, иногда проявлявший лучшие свои качества, мог соперничать с Гауди по качеству своих достижений; в то время как его влияние как дома, так и в Соединенных Штатах имело очень большое историческое значение, в отличие от влияния Гауди, которого не было даже в Испании (см. Главы [12](#), [13](#) и [15](#)).

При всем том Гауди действительно был представлен на Парижской выставке 1878 года — витриной перчаточника! — и позже, благодаря павильонам, спроектированным для Трансатлантической компании на Военно-морской выставке 1887 года в Кадисе и на Международной выставке в Барселоне в следующем году, его работы были практически неизвестны никому, кроме его соотечественников, до девяностых годов. Однако в середине двадцатого века его репутация все еще растет, о чем свидетельствует поток новых публикаций последнего десятилетия. Причины этого будут предложены позже, поскольку они применимы главным образом к работе, которой он занимался после 1900 года (см. Главы [16](#) и [20](#)).

Примерно в 1870 году в европейской картине в целом произошло менее заметное изменение направления, чем в Англии и Америке. Естественно, что в Вене Франциска Иосифа существовала преемственность, поскольку имперское правительство задавало тон австрийской архитектуре, и правление короля-императора продолжалось без перерыва — более того, оно длилось еще одно поколение и даже больше. Что удивительно, так это то, что конец Второй империи и начало Третьей Республики принесли так мало изменений во Франции. Был, конечно, короткий перерыв в производстве, подобный тому, что последовал за падением первого Наполеона. Однако, как примерно в 1820 году, так и примерно в 1875 году история возобновляется, как будто перерыва вообще не было. Постепенно интерес к открытым металлическим конструкциям, пришедший в упадок с пятидесятых годов, возродился; ко времени Парижской выставки 1889 года о французских достижениях в области металлического строительства заговорил весь мир, и не столько о Машинной галерее, сколько об Эйфелевой башне (см. Главу [16](#)).

В похожей на фугу композиции истории архитектуры девятнадцатого века разные темы имеют разную продолжительность. Английская тема высокой викторианской готики, подхваченная в любом случае только англосаксонскими секциями оркестра, фактически закончилась в начале семидесятых; тема Второй империи, независимо от того, рассматривать ли ее в специальном смысле или в более широком, была подхвачена по крайней мере выборочно всем западным миром и не в последнюю очередь смело англо-американской секцией; более того, она продолжалась в большинстве стран, с некоторыми модуляциями, по крайней мере, на десятилетие дольше, чем Высокая викторианская готика. Тем не менее, как в Англии, так и в Америке важные новые темы семидесятых и восьмидесятых годов уходили корнями не во Вторую империю, а в викторианскую готику,

хотя они представляют собой нечто гораздо более оригинальное, чем простые модификации этой более ранней темы.

Третья четверть девятнадцатого века отличается стилистическим разнообразием своей продукции. В принципе, между Новым Лувром Висконти и Лефюэлем и церковью Баттерфилда, возможно, не больше разницы, чем между "Гамлетом Блеза" Нэша и его террасами вокруг Риджентс-парка, если привести только работу одного архитектора начала девятнадцатого века. Тем не менее, благодаря скачкообразному характеру общего исторического развития, который означал, что новые стили добавлялись в архитектурный репертуар — как это было, по крайней мере, с двадцатых годов — быстрее, чем отказывались от старых, общая картина чрезвычайно усложнилась после 1850 года. Однако чрезмерное подчеркивание его, по-видимому, безграничного эклектизма противоречит наиболее значимым и своеобразным достижениям этого периода.^[259] Описание, приведенное в последних четырех главах, несомненно, преувеличивает важность определенных способов, если эту важность измерять статистически с точки зрения количества продукции. Качественные соображения привели к резкой избирательности, акцентируя внимание на относительно ограниченных, но жизненно важных аспектах архитектурного производства в ущерб другим, которые были гораздо более распространенными, но в целом очень скучными. При разных критериях отбора, с использованием разных стандартов архитектурного качества — скажем, достижения археологической достоверности; или успеха или неудачи во внедрении новых технических разработок; или реализации программных целей — могло быть, и действительно часто было, несколько очень разных изображений архитектуры западного мира в эти десятилетия.^[260] дано об архитектуре западного мира в эти десятилетия.

За счет подчеркивания архитектурных изменений, характерных для англосаксонского мира, в той же, возможно, несбалансированной манере следующая глава посвящена карьере Нормана Шоу после 1870 года, ранние работы которого в стиле высокой викторианской готики уже привлекли некоторое внимание. Следующая глава посвящена достижениям американского архитектора Ричардсона, чьи несколько параллельные начинания также были описаны в этой главе.

ГЛАВА 12

НОРМАН ШОУ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ

В Англии и Америке за "Высокими стилями" пятидесятых и шестидесятых годов сразу последовали фазы стилистического развития, которым трудно найти аналог в других странах западного мира. Это относится как к качеству достижения, так и к его значимости для того, что последовало за ним. Начавшись незадолго до 1870 года в Англии и немного позже в Соединенных Штатах, эти два этапа развивались далеко не одинаково. В обоих случаях их общепринятые названия 'королева Анна' и 'Романское возрождение' являются неправильными. Прошло много времени, прежде чем "Королева Анна семидесятых" действительно стала возрождением архитектуры начала восемнадцатого века в том же смысле, что и возрождение греческой, готической или ренессансной архитектуры. Предполагаемое романское возрождение в Америке этого периода также не было очень археологическим. Поэтому менее неточно обозначать эти способы именами их главных действующих лиц: 'Шавиан' для Ричарда Нормана Шоу (хотя это собственное прилагательное более привычно относится к Джорджу Бернару Шоу) и 'Ричардсоновец' для Генри Хобсона Ричардсона. Шоу, однако, разделяет ответственность за эффективность мутации вдали от Высокого викторианского возраста с другими мужчинами, в частности со своим первым партнером Несфилдом, Уэббом, Годвином и Дж.Дж. Стивенсоном.^[261] Из всей этой группы Шоу, несомненно, был самым успешным, самым типичным и самым влиятельным, хотя и не самым оригинальным.

За исключением Пугина, ни один архитектор со времен Роберта Адама не оказал такого большого влияния на английское — и, если уж на то пошло, также на американское — производство. Более того, его влияние длилось около тридцати пяти лет, гораздо дольше, чем влияние Адама. И все же невозможно четко определить шавийский стиль, поскольку это адамский или пугинский. Будучи архитектором-Пикассо, Шоу обладал множеством различных манер, которые он последовательно развивал, но ни одна из них — за исключением высокой викторианской готики — никогда не была полностью отброшена. Каждая из этих манер, вплоть до самого конца его долгой практики, находила, в свою очередь, последователей. Его последняя и наиболее заметная работа "ОТЕЛЬ ПИКАДИЛЛИ", построенный в Лондоне в 1905-8 годах между Пикадилли и кварталом Риджент-стрит (номер [107](#)), более характерен для эдвардианской эпохи начала двадцатого века, чем его ранняя церковь в Бингли для высокого викторианского стиля. Вне церковной архитектуры поздневикторианский период вряд ли можно определить лучше, чем с точки зрения его различных манер, и даже в церковную архитектуру он внес реальный вклад, хотя и с меньшей репутацией, чем Пирсон или Бодли.

Однако Шоу нельзя ставить в один ряд с Соуном или Шинкелем как архитектора девятнадцатого века абсолютно первого ранга; равно как и с его американским современником Ричардсоном, хотя карьера Ричардсона завершилась за двадцать лет до него. Работа Шоу слишком ясно отражает, несмотря на его собственную обширную и

оптимистичную уверенность, общую неопределенность после 1870 года. Уэбб, хотя и менее успешный и знаменитый, в конечном итоге оказал большее влияние не столько на английскую архитектуру в целом, сколько на более творческих и оригинальных людей следующего поколения. Более поздняя история европейской архитектуры была бы во многом такой же — если не американской архитектуры — если бы Шоу никогда не существовало; но современная архитектура, впервые возникшая после 1900 года в различных странах Европы, была чем-то обязана Уэббу прямо, и даже более косвенно. В этом смысле Ричардсон также имеет большее значение, чем Шоу, несмотря на отсутствие у него влияния за границей, поскольку Салливан и Райт в Америке многому у него научились.

Норман Шоу родился в Эдинбурге в 1831 году. Рано попавший в Лондон, он был взят на работу подростком Берном, эдинбургским архитектором, затем обосновавшимся в Лондоне, который имел такой большой успех, проектируя особняки якобетанской эпохи и шотландских баронств для высшей аристократии в сороковые и пятидесятые годы. Шоу также учился в Королевской академии, выиграв в 1853 году Серебряную медаль, а в следующем году - Золотую медаль с присуждением студенческой поездки, которая привела его в Германию, Италию и Францию. Проект, принесший ему первую медаль, был неожиданным для своего времени и совершенно не имел отношения к его собственным работам в стиле викторианской готики следующего десятилетия, которые были описаны ранее (см. Главу [11](#)). Обширный проект для колледжа с центральным купольным корпусом и боковыми павильонами, загруженными гигантскими заказами, этот проект больше похож на Ванбру, чем на Second Empire. В некотором смысле карьере Шоу предстояло стилистически пройти полный круг; но даже в лондонском театре Gaiety Theatre на Стрэнде в 1902-3 годах и в еще более позднем отеле Piccadilly Hotel он вряд ли снова стал бы таким же беззаветным нео-барокко.

В 1858 году Шоу опубликовал, как упоминалось ранее, пожалуй, самый привлекательный из первоисточников викторианской готики - *"Архитектурные наброски с Континента"*, основанные на его европейских исследованиях; несомненно, благодаря этой книге он стал в то время или вскоре после этого главным помощником Стрита — можно сказать, главным рисовальщиком — преемником Уэбба.^[262] Там он оставался четыре года, уйдя в 1862 году, чтобы создать партнерство с Несфилдом, с которым он впервые познакомился в начале пятидесятых в офисе Берна. Как уже отмечалось, Несфилд был сыном сотрудника Барри по садовому дизайну для всех его крупных заказов на загородные дома. Младше Шоу, Несфилд поступил в офис Берна в 1850 году, через год или два после окончания Итона, а в 1853 году перешел в офис своего дяди Энтони Салвина, еще одного успешного строителя аристократических загородных домов. В этом 1862 году Несфилд выпустил книгу, весьма похожую на книгу Шоу, написанную четырьмя годами ранее, как уже упоминалось в связи с его работой у лорда Крейвена в аббатстве Комб. Другие аристократы, с которыми у него были связи через отца, вскоре начали нанимать его на более скромные должности.

Строя домики и другие аксессуары для больших загородных поместий, а в 1864 году - один в Риджентс-парке, где каждый мог оценить его индивидуальный подход, Несфилд фактически возродил режим живописных коттеджей полувековой давности. Но материалы, которые он использовал, были более разнообразными,^[263] включая укладку плитки и разметку, и его проекты отличались общей утонченностью, которая была гораздо более искусной, чем у небрежного Нэша и его соперников в этом жанре (Фото [50a](#)). В первой крупной работе Несфилда "Кловерли Холл в Шропшире", начатой в 1865 году, появляются несколько характерных черт, к которым его логи едва ли были подготовлены (см. Главу [15](#)). Там основной интерьер обеспечивал высокий большой зал, а площади окон со средниками в тюдоровской традиции были настолько обширны, что образовывали настоящие "оконные стены" (рис. [24](#)). Упоминались его очень изысканные и

изобретательные орнаменты в Кloverли, некоторые из которых выполнены в японском стиле.

Еще раньше, в 1862 году, когда японское искусство только начинало вдохновлять передовых художников Парижа и Лондона, а японское правительство впервые отправило образцы характерных работ на международную выставку, Годвин, который как раз в тот момент избавлялся от влияния Рескина, обнажил интерьеры своего собственного дома в Бристоле и украсил их лишь несколькими асимметрично развешанными японскими гравюрами. К 1866 году Годвин разрабатывал обои с характерным японским рисунком для Jeffry & Co., а с 1868 года "англо-японскую" мебель для производителя William Watt.^[264] Но *японизм* - лишь второстепенная тема этого периода,^[265] и это вряд ли повлияло на Шоу вообще.

Полвека назад престиж известного романиста сэра Вальтера Скотта помог создать один из самых популярных живописных жанров - "Шотландский баронат", когда он попросил Блора имитировать старые пограничные замки при оформлении своего дома в Эбботсфорде. И так, в 1861 году Теккерей, писатель, действие многих романов которого происходило не в Средние века, а в Англии и Виргинии начала восемнадцатого века, спроектировал для себя дом в Пэллас-Грин в Лондоне напротив Кенсингтонского дворца, большая часть которого более или менее относится именно к этому периоду. Этот дом перекликается со скромными усадьбами из красного кирпича времен королевы Анны по обе стороны Атлантики, но вряд ли он может быть менее правдоподобным. В то же время Веллингтонский колледж Джона Шоу (1803-70), строительство которого было начато в 1856 году, подходил к завершению в гораздо более богатой, почти во Второй империи, версии стиля Рена 1700 года.

Серьезное распространение стиля королевы Анны действительно началось несколько лет спустя с небольшой общественной комиссией Несфилда. Его домик в Кью-Гарденс, спроектированный в 1866 году и построенный в 1867 году, хотя и прост, уже является почти археологическим объектом начала восемнадцатого века^[266] кирпичную кладку (рис. 18). За этим домиком в Кью-лодже он последовал несколько лет спустя, построив большой, но отдаленный загородный дом в Кинмел-парке недалеко от Абергеле в Уэльсе, построенный в 1871-4 годах, хотя, возможно, спроектированный немного раньше. К этому мы вскоре вернемся. Шоу не имел никакого отношения к Кинмел-парку, поскольку его партнерство с Несфилдом закончилось в 1868 году; это было сразу после завершения строительства Кloverли-холла, над которым он, безусловно, сотрудничал, даже если его личный вклад в строительство сейчас трудно выделить. Однако уже в 1866 году, еще до того, как Шоу расстался с Несфилдом, его собственная карьера началась с проектирования церкви Бингли (фото 94А) и дома большой оригинальности в Глен-Андреде, недалеко от Уитихема в Сассексе (фото 102В).

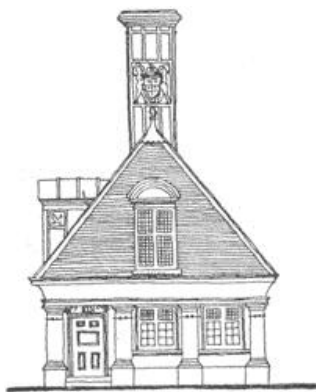


Рисунок 18. У. Иден
Несфилд: Сады Кью, Лодж,
1867 год, возвышенность

Глен Андред немногим больше связан с новым стилем королевы Анны в Кью лодж, чем с готикой церкви Бингли. Однако, по-видимому, это в какой-то степени вытекает из более ранних работ Несфилда или, возможно, из работы Девея. Там, где высокая викторианская готика отвергла английский прецедент в пользу итальянских и французских моделей, этот первый дом Шоу в Сассексе носит ярко выраженный региональный характер. Облицованные плиткой стены над цокольным этажом из красного кирпича, выкрашенные в белый цвет деревянные окна, почти такие же обширные, как "стены-окна" в Кловерли, свободная асимметричная организация помещений - все это связано с местным жаргоном Сассекса и Суррея, не относящимся к определенному периоду (фото [102в](#)). Входной фасад более формальный, тщательно сбалансированный, если не сказать точно симметричный, и здесь отделка центрального фронтона носит якобетанский характер. Но огромное лестничное окно и изящное нагромождение черепичных крыш, выдержанных в лучших традициях Живописности, но выполненных с новой легкостью и небрежностью, являются более важными элементами первой манеры Шоу, которую можно назвать 'шавианским манориалом'. Холл напротив, между двумя выступающими крыльями, скромных размеров, вокруг него свободно сгруппированы основные жилые комнаты. Таким образом, это можно считать ранним примером того, что я довольно неуклюже назвал "агглютинативным планом", но поскольку он никогда не публиковался, степень его фактического влияния должна оставаться неопределенной.

В регионализме Шоу было мало логики. Уже в 1868 году он применял свой сассекский словарь материалов и форм в больнице для выздоравливающих Кукриджа в Хорсфорте близ Лидса в каменистом Йоркшире. Однако в целом он сохранил эту манеру для работы недалеко от Лондона, используя ее даже в 1894 году для дома под названием "Халламы" недалеко от Брэмли в Суррее. Он также ввел облицовку плиткой некоторых своих домов в Лондоне, таких как Вест-хаус на Кэмпден—Хилл—роуд, 118, 1877 года постройки и Уолтон-хаус на Уолтон-стрит, 1885 года постройки, а также - что более уместно - дом в пригороде Хэмпстеда, который он построил в том же году для Кейт Гринуэй на Фрогнал, 39.

Первым клиентом Шоу был художник Дж. К. Хорсли, Р.А., для которого он внес некоторые изменения в начале шестидесятых и чей сын позже поступил к нему в офис. Глен Андред был для другого художника, Э. У. Кука, позже Р.А., а Вест Хаус был для Джорджа Боутона, Р.А. Кейт Гринуэй, более известная сегодня, чем эти забытые академики, была иллюстратором детских книг, которым очень покровительствовал Раскин. Ф. В. Гудолл, Р.А. (1870), Маркус Стоун, Р.А. (1876), Люк Филдс, Р.А. (1877), Эдвин Лонг, Р.А. (1878 и снова в 1888), Фрэнк Холл, Р.А. (1881), другие успешные художники и коллеги—академики Шоу сам стал А.Р.А. в 1872 году и Р.А. в 1877 году, для которых он строил дома (с датами заказов). Все дома Гудолла, кроме Харроу-Уилд, находились либо на Мелбери-роуд в Кенсингтоне в Лондоне, либо на Фицджеронс-авеню, рядом с его собственным домом в Хэмпстеде 1875 года постройки по адресу Эллердейл-роуд, 6. Там, где лидировали преуспевающие художники, сами, по-видимому, подражавшие аристократии, магнаты и горожане теперь быстро последовали за ними. Ньюкаслский сталелитейный мастер сэр Уильям Армстронг приказал Шоу построить для него Крэгсайд недалеко от Ротбери в Нортумберленде еще в 1870 году.

Лейсвуд, недалеко от Уитихема в Сассексе, начатый в 1868 году одновременно с больницей Кукридж, был одной из самых влиятельных работ Шоу (Фото [123](#)). Более археологически старинный, чем Глен Андред, он содержал массу предложений, которые английские и американские архитекторы заимствовали снова и снова в течение следующих

двадцати и более лет. Из-за более позднего лидерства Шоу, для потомков естественно отметить, что здесь было нового; современники, привыкшие к диким причудам высокой викторианской готики, рассматривали Лейсвуд скорее как реакцию на "модернизм" пятидесятих и начала шестидесятих. Крытые черепицей верхние этажи и обшитые досками фронтоны, богато обшитые деревом - фахверковая обшивка была всего лишь притворством, наложенным поверх прочной кирпичной кладки! - длинные ряды оконных проемов, напоминающих "ленточные окна" двадцатого века, и большие проемы со средниками, образующие "оконные стены", такие же обширные, как у Несфилда в Кловерли, украшали интерьер, который вовсе не был средневековым, но представлял собой более развитый, чем Глен Андред, пример "агглютинативной планировки" (рис. [19](#)). Главные приемные были сгруппированы вокруг центрального зала, с одной стороны которого поднималась замысловатая лестница, расположенная в несколько пролетов вокруг открытого колодца. Уэбб уже опробовал этот вид планирования в более упорядоченном виде в Арисайге, начатом в 1863 году (рисунок [23](#)); но в целом подражали версии Шоу, а не Уэбба (см. Главу [15](#)).

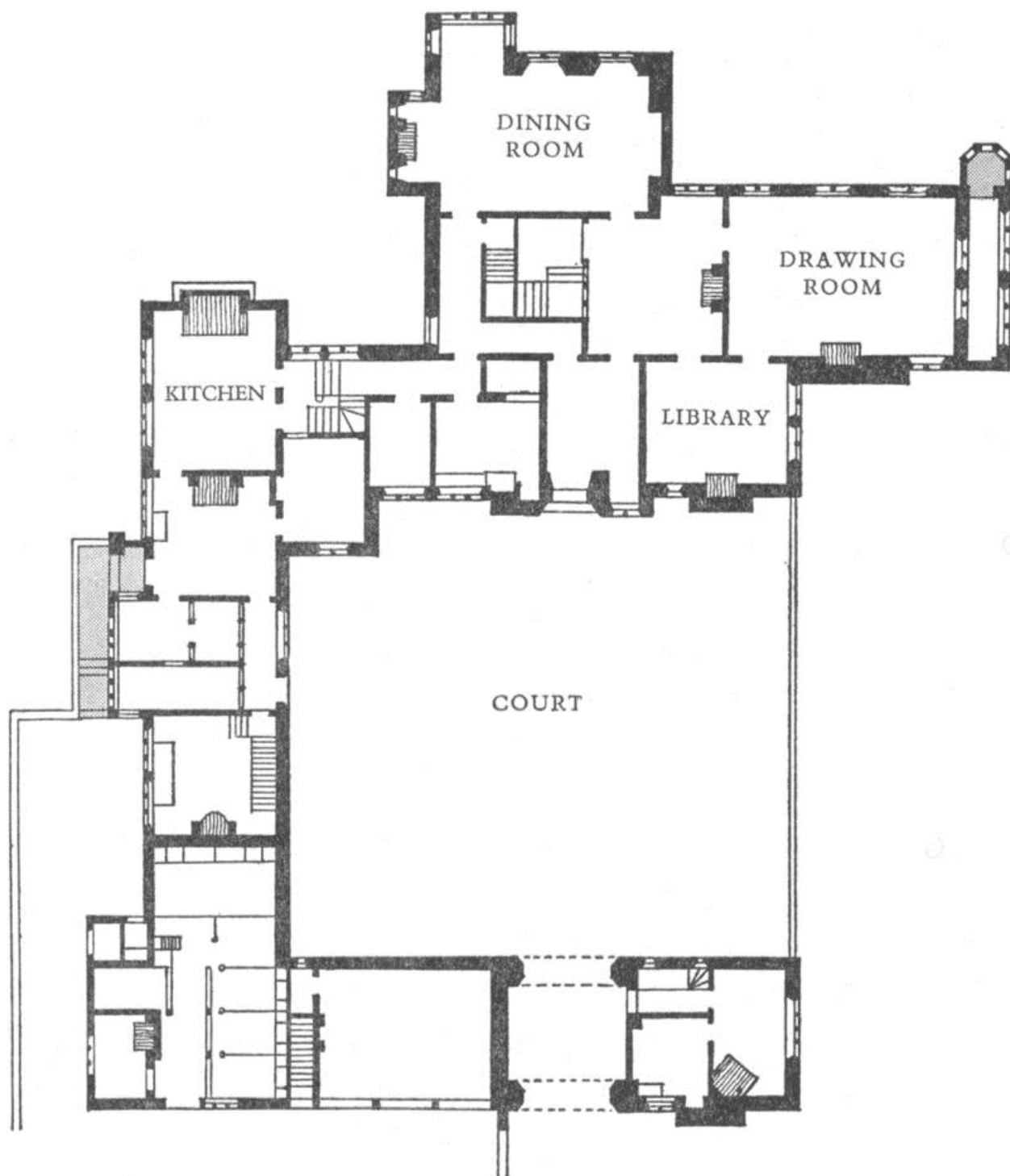


Рисунок 19. Норман Шоу: Лейсвуд, Сассекс, 1868 год, план

Вскоре после Лейсвуда, довольно точно следуя его манере, хотя и с меньшим количеством элементов поздней готики в деталях, появился дом, позже названный Grim's Dyke, построенный в Харроу-Уилде в 1870-2 годах для Ф. У. Гудолла, впоследствии загородный дом композитора У. С. Гилберта, и поместье Прин в Шропшире, также спроектированное в 1870 году. Затем последовали Хоупден, недалеко от Холмбери в графстве Суррей, и Болдр-Грейндж, недалеко от Лимингтона в графстве Хэмпшир, в 1873 году; Уисперс, Мидхерст, в графстве Сассекс, в 1875 году; Чигуэлл-Холл в Эссексе и Пирпойнт, недалеко от Фарнхэма в графстве Суррей, в 1876 году; Меррист-Вуд, недалеко от Гилдфорда в графстве Суррей, и

Денхэм в Тоттеридже в графстве Хартфордшир, в 1877 году; и так далее вплоть до девяностых.

После их ежегодного показа на выставке Королевской академии, блестящие перспективы этих домов, сделанные Шоу пером и тушью, были опубликованы фотолитографически в профессиональной прессе; более того, с 1874 года планы обычно также публиковались, первым опубликованным был план Noredene. Неудивительно, что это были самые влиятельные работы Шоу за рубежом, ставшие в конце семидесятых- начале восьмидесятых одним из важнейших источников американского "стиля гальки" (см. Главу [15](#)). Более того, рядом с ними более выдающиеся лондонские работы Уэбба конца шестидесятых, дом Джорджа Говарда, впоследствии графа Карлайла, построенный в 1868 году недалеко от дома Теккерея в Пэллас-Грин, Кенсингтон, и небольшое офисное здание по адресу 19 Lincoln's Inn Fields, также 1868 года постройки, кажутся несколько причудливыми и чрезмерно изученными, все еще чересчур готичными в деталях и лишенными уютной атмосферы его загородных работ. Однако скромный лондонский дом-студия на Холланд-Парк-роуд, 14, Кенсингтон, который был спроектирован в 1864 году и построен в 1865 году для Вэла Принсепа, как и Моррис, и Спенсера Стэнхоупа, одного из художников, работавших над оформлением Оксфордского союза, должно быть, был больше похож на Ред-Хаус и Бенфлит-холл, пока Уэбб не расширил его в последующие десятилетия. Другой лондонский дом-студия художника-акварели Г. Б. Бойса на Глеб Плейс, 35, Челси, строительство которого было начато в 1869 году, сегодня находится в несколько лучшем состоянии и является образцовым в своем тихом стиле, несмотря на некоторые изменения, внесенные Уэббом и другими.

В этот момент появился Кинмел-парк Несфилда. Шоу и другие продвинутые архитекторы, должно быть, были осведомлены о характере проекта этого дома 1870 или 71 года, хотя тогда он не демонстрировался в Королевской академии и не публиковался, а на его завершение ушло около четырех лет. Кинмел стилистически намного сложнее, чем несфилдский "Кью лодж" 1866-187 годов, но он предлагает следующий шаг в развитии нового стиля королевы Анны. На первый взгляд может показаться, что это скорее относится ко Второй империи, поскольку главный блок со стороны входа симметричен, с высокой крышей, над которым возвышается смелый центральный павильон. Более того, отделка фасадов из красного кирпича с обильной отделкой светлым камнем почти так же характерна для французов времен Людовика XIII, как и для англичан времен королевы Анны. Фасад сада, который тщательно упорядочен, но не симметричен, и служебное крыло на юге, гораздо более свободное по композиции и с обилием небольших двустворчатых створчатых окон и мансардных окон, более определенно английские, а также более оригинальные.

Уэбб пользовался такими окнами и даже использовал жаргон позднего Стюарта в своих домах за год или два до того, как был начат проект Kinmel. Это было наиболее очевидно в Тревор-холле (рис. [25](#)), построенном в Оукли-парке недалеко от Барнета в Хартфордшире в 1868-70 годах, поскольку этот скромный загородный дом был довольно симметричным по дизайну, хотя и почти лишен каких-либо деталей "эпохи", будь то готика или поздний Стюарт. Следует отметить, что Уэбб также отвечал за проектирование совместно с Уильямом Моррисом чуть ранее, в 1866 и 1867 годах, Оружейной палаты в Сент-Джеймском дворце и Буфетной в Музее Виктории и Альберта. Первое, в частности, является очень оригинальным шедевром декора девятнадцатого века, вряд ли имеющим какое-либо отношение к современной высокой викторианской готике, но отражающим восемнадцатый век только в том, что касается обработки деревянных панелей, дверных и оконных наличников (которые могут быть датированы восемнадцатым веком). Буфетная также очень хороша и теперь доступна для публики (Фото [97B](#)).

Сразу после 1870 года, когда Кинмел все еще находился в стадии строительства, основная линия застройки переместилась из сельской местности в Лондон. Закон об образовании 1870 года требовал строительства бесчисленного количества новых школ, в частности Лондонским школьным советом. Среди архитекторов, добившихся успеха в первых конкурсах, которые были проведены на проекты для этих школ, были Э. Р. Робсон (1835-1917) и Дж. Дж. Стивенсон (1831-1908); они использовали неготическую лексику в "Лондон сток брикз", отделанную красным кирпичом, вырезанным или отлитым в форму в соответствии с обычаями семнадцатого века.^[267] Этот режим был связан с более определенными моделями времен королевы Анны, представленными Kew lodge и Kinmel, но школы нового Лондона были более нерегулярными по составу и, естественно, построены гораздо дешевле. Робсон, назначенный архитектором Лондонского школьного совета в 1871 году, вскоре сделал этот режим официальным для школ округа Лондон, и это, конечно, вскоре повлияло на дизайн школьных советов по всей стране.

В 1871 году Стивенсон, подобно шотландцу Шоу, стремящемуся создать себе репутацию в Лондоне, построил для себя новый дом на том месте, где сейчас находится Бэйсуотер-роуд. Он назвал его Красным домом, как и дом Морриса в Бексли-Хит десятилетием ранее, чтобы привлечь внимание к тому факту, что его кирпичная кладка не была покрыта штукатуркой, а была открытой, как у домов Теккерей и Говарда в Пэлас-Грин. На самом деле, однако, он был построен как Дощатые школы из коричневатого обычного кирпича с деталями из красного кирпича, тщательно отлитыми, отмеренными и ограненными в стиле позднего Стюарта. Хотя в доме Стивенсона было мало настоящей элегантности Кинмела или естественной непринужденности поместий Шоу, его новизна и довольно заметное расположение в любом случае привлекли бы внимание. Но Стивенсон, очень опытный публицист, увидел преимущество в том, чтобы дать этому гибричному способу название 'Королева Анна', которое, очевидно, было не менее применимо к Кью лодж в Несфилде и Кинмелу или даже к школам его друга Робсона. Так было официально положено начало возрождению.

Два новых здания в Лондоне, построенных Шоу в 1872 и 1873 годах, определенно были построены в новом стиле. Действительно, только с этого момента термин "Королева Анна" начинает приобретать какой-то смысл применительно к творчеству Шоу. Несмотря на обоснованные претензии Стивенсона на приоритет своего Красного дома в статье, прочитанной в 1874 году на конференции архитекторов "О недавней реакции вкуса в архитектуре", в которой он утверждал, что стиль королевы Анны был "Возрождением" (*так в оригинале*), и его собственный относительный успех с этого времени в качестве модного лондонского архитектора, "Королева Анна" стала принадлежностью Шоу с того момента, как он впервые взялся за нее в 1872 году. Пришла ли первоначальная идея к нему от Деви или от Несфилда — вероятно, он сам работал над чертежами для Кью лодж, — или это была просто попытка перекупить конкурента-шотландца на лондонской сцене, особой разницы не имеет.

Офисное здание New Zealand Chambers, которое Шоу возвел в 1872-3 годах на Лиденхолл-стрит в Сити, безусловно, было совершенно непохоже ни на что, что когда-либо видела Эпоха Анны, за исключением резных кирпичных деталей входа с фронтоном. Смело выступающие опоры из красного кирпича разделяли высокий фасад на три пролета, а между ними возвышались эркерные окна, разбитые витиеватыми резными шпандрелями, имитирующими те, что были установлены в доме Спарроу в Ипсвиче в середине семнадцатого века. Маленькие стекла и толстые белые перекладины на окнах придавали помещению удивительно домашний характер по контрасту с обычной смелостью коммерческих работ высокого викторианского стиля, и вся композиция была эффектно соединена воедино декоративно отделанным карнизом в форме бухты, который проходил

прямо по верху (см. Главу 14). Над этим располагался довольно простой ряд сплошных мансардных окон на крыше, очень похожих на ленточные окна на его загородных домах.

Современники были настолько ослеплены пышным изобилием орнамента Шоу на шпандрелях и бухте, что они едва заметили, каким образом смелое сочленение этого фасада кирпичными опорами с участками почти между всеми окнами, откровенно отражающими внутреннюю железную конструкцию, обеспечило наиболее удовлетворительное освещение офисов; и что Шоу, сохраняя свой масштаб во всех деталях, не побоялся подчеркнуть вертикальность своего фасада, избегая акцента на линиях этажей. В целом имитировались только более слабые элементы дизайна — произвольная асимметрия входа, обильный орнамент и подчеркивание линий.

Лоутер Лодж, построенный в 1873-4 годах, большой отдельно стоящий особняк в Кенсингтон-Гор, сохранился до сих пор — сейчас в нем находится Королевское географическое общество, - в отличие от Новозеландского Чемберса. Здесь использование тесаного и формованного кирпича более характерно для позднего периода Стюарта, хотя общая композиция с множеством фронтонов, двумя высокими многоугольными эркерами, большим количеством мансардных окон и высокими рифлеными дымовыми трубами столь же романтически сложна, как в усадьбах Шоу в Сассексе и Суррее. Однако при изучении как переднего, так и заднего фасадов будет обнаружено, что они примерно симметричны в своих основных частях, как и фасад Глен-Андред; а главные комнаты внутри, холл спереди и гостиная позади, довольно симметричны и имеют узнаваемые каминные эпохи ранней георгианской эпохи (а не королевы Анны), а также дверные и оконные наличники, хотя их группировка все еще, так сказать, агглютинативна.

В доме в графстве Суррей, построенном в том же 1873 году, что и Тревор-Холл, к несчастью снесенный, Уэбб продвинулся гораздо дальше в том же направлении. Джолдвиндс близ Доркинга был таким же симметричным, как Тревор-Холл, но еще менее готичным. Словарный запас по укладке плитки на верхние этажи и утеплению фронтонов был таким же аутентичным региональным, как и в близлежащих домах Шоу, но смутно узнаваемый жаргон восемнадцатого века, на котором были выполнены детали, был намного проще, чем репертуар лепной и ограненной кирпичной кладки Шоу в Лоутер Лодж.

Проектируя здание, которое сейчас является банком Barclays Bank на Рыночной площади Сафрон Уолден в Эссексе, Несфилд оставался более эклектичным, оставаясь ближе к манориальному стилю Кловерли-холла, но снова используя различные японские мотивы в богатом убранстве. Он был построен в 1874 году. Годвин, который только что переехал в Лондон с актрисой Эллен Терри и теперь был в основном занят проектированием декораций, продолжил развивать в комнатах их арендованного дома на Тавитон-стрит в 1873-4 англо-японскую стилистику своих интерьеров, созданных десятью годами ранее в Бристоле. В 1874 году он также организовал выставку картин в аналогичном духе для своего друга художника Уистлера в галереях нью-Гросвенор.^[268]

Однако в середине семидесятых именно Шоу, а не Несфилд или Годвин, занимал центральное место на архитектурной сцене. В монастыре сестер Вифании в 1874 году на Сент-Клементс-роуд в Боскомбе близ Борнмута он замаскировал использование бетона, в то время относительно нового строительного материала, своим знакомым сассекским жаргоном. Он сделал то же самое в чуть более поздней серии проектов коттеджей из запатентованных сборных бетонных плит.^[269] Более того, стоит отметить, что внутренний железный каркас над выделенной жирным шрифтом консолью на фасаде его Старого Лебединого дома (Фото [103](#)) 1876 года на набережной Челси, 17 в Лондоне, по сути, является примером того, что позже назовут "строительством небоскреба", поскольку он полностью принимает на себя вес кирпичной кладки верхних стен; это было за десять лет

до "изобретения" такого рода конструкций в Чикаго (см. Главу [14](#)). Интерес Шоу к техническим разработкам и его энтузиазм по отношению к новым материалам и методам, очевидно, были очень велики, всегда при условии, что он мог приспособить их к своему особому ретроактивному изобразительному видению. Например, когда он строил Здание Жюри для Парижской выставки 1878 года из патентованных цементных кирпичей, он очень элегантно оформил фасад в своей манере позднего Стюарта, как если бы он был сделан из ограненных и отлитых в форму глиняных кирпичей. Однако Годвин и Уистлер демонстрировали на этой же выставке англо-японскую комнату в высшей степени оригинального характера совместно с производителем мебели Watt.

Превосходная церковь Шоу того периода в Борнмуте, Святого Михаила и Всех Ангелов, Пул Хилл, построенная в 1873 году, является поздневикторианской по строгости и ясности своего дизайна, но менее археологичной, чем церкви этого периода работы Бодли. Это, по-видимому, указывает на то, что он мог бы снискать себе большую репутацию как церковный строитель, если бы не был поглощен светской работой. Но к семидесятым годам светская работа вновь стала областью большого престижа в Англии, чего не было с 1840 года, и поэтому Шоу сосредоточился на ней. Произведя революцию в дизайне загородных домов, он теперь обратился, более определенно, чем в Лоутер Лодж, — из—за его размера и открытого расположения больше похоже на загородный дом, расположенный в городе, - к работе по дому в городах и пригородах. В них его завоевания были еще более полными, по крайней мере в Англии и, что касается пригородов, в Америке.

Старый Лебединый дом и соседний с ним Чейн-хаус на внешней стороне набережной Челси, построенные соответственно в 1876 и 1875 годах, являются скорее особняками, чем обычными домами с террасами. Они также представляют собой значительно больший прогресс на пути к официальному возрождению восемнадцатого века, чем Лоутер Лодж. Старый Лебединый дом полностью симметричен, а верхние этажи также довольно регулярно отделаны в стиле начала восемнадцатого века (Фото [103](#)). Тем не менее, общий эффект по-прежнему очень живописен из-за того, как эти верхние этажи вынесены вперед консолями; кроме того, от консолей зависят сложные эркеры гораздо более раннего характера, очень похожие на те, которые Шоу представил в New Zealand Chambers. Такие эркеры он долгое время продолжал использовать; они являются главной особенностью не только его собственного дома в Хэмпстеде, построенного в том же году, но и гораздо более поздних Холл-хаусов и Лонг-хаусов. Чейн-хаус занимает участок неправильной формы с входом на Ройял-Хоспитал-роуд; но Шоу использовал всю свою немалую изобретательность, чтобы придать ему симметричные фасады, хотя на самом деле в плане мало упорядоченности от плана Лоутер-Лодж.

Если эти два дома в Челси, кажется, предвещают скорое возвращение к безмятежности архитектуры георгианских улиц, то дом Шоу Дж. П. Хезелтайна 1875 года постройки на Куинз-Гейт, 196 в Южном Кенсингтоне вызвал поток самого индивидуалистичного дизайна домов, который когда-либо видел Лондон. Оштукатуренные дома в стиле Ренессанса строителей все еще возводились на соседних участках, когда возник этот высокий остроконечный фасад, совершенно не обращающий внимания на старых и новых соседей. Граненый кирпич, формованный кирпич, терракота, все самого ярко-красного цвета, окружают очень большие окна со средниками в композиции, которая необоснованно асимметрична у основания, но симметрична на верхних этажах под венчающим фронтоном. В течение пятнадцати лет таких домов становилось все больше в районах Челси, Кенсингтон и Эрлс-Корт на западе Лондона. Лучшие из них принадлежат самому Шоу, например, дома 68, 62 и 72 на Кэдоган—сквер - первый построен в 1879 году, остальные — в 1882 году - и дома 8-11 и 15 на набережной Челси 1878-9 годов постройки; но больше работ других архитекторов, и подавляющее большинство - строителей. В районе набережной Челси Ривер

Хаус под номером 3 принадлежит Бодли, под номерами 4-6 - Годвину, а под номером 7 - Р. Фене Спайерсу (1838-1916), архитектору, чье парижское образование не помешало ему последовать примеру Шоу.

Коллингемские сады 1881-7 сэра Эрнеста Джорджа (1839-1922) и его тогдашнего партнера Гарольда А. Пето (? -1890), своего рода площадь с домами различной планировки, все остроконечные, выходящие на лужайку в центре, представляют собой еще более полную иллюстрацию того, что можно назвать нео-живописным урбанизмом. Совсем не по-шавиански, детализация многих из этих домов очень похожа на Государственный музей Кейперса и ни в коем случае не на музей королевы Анны. Смежные особняки, которые Джордж и Пето построили в 1882 году неподалеку в Харрингтон-Гарденс, один для У. С. Гилберта в доме № 19 (Номер [104в](#)), другой для сэра Эрнеста Касселя, банкира, являются наиболее тщательно продуманными лондонскими образцами их домашней работы. Дом композитора Савойских опер очень близко подходит к стилю немецких мейстерзингеров того периода, но оттенок гораздо более легкий — возможно, намеренно причудливый? — и как организация целого, так и исполнение множества деталей намного превосходят то, что можно найти в большинстве современных немецких работ (см. Главу 9).

Лучшие дома Стивенсона в Лондоне в стиле шавиан - это два, которые он построил в 1878 году в партнерстве с Эй Джей Адамсом в Лоутер-Гарденс за Лоутер-Лодж; однако те, которые он построил на Понт-стрит, 40-42, представляют определенный интерес, потому что стиль, который он использовал здесь, часто называют "голландским на Понт-стрит", настолько он распространен в этой части Челси. Это название также подчеркивает характерную тенденцию конца семидесятых и восьмидесятых годов к изменению разговорного стиля английского языка конца семнадцатого века путем введения голландских и фламандских элементов отделки, обычно выполненных терракотой, как это делали George & Peto в большинстве домов Earls Court, упомянутых выше. Таким образом, к концу семидесятых годов давней лондонской традиции гармоничного дизайна террас пришел конец. В целом это было настоящей урбанистической неудачей, какими бы превосходными ни были некоторые из лучших индивидуальных домов, созданных вышеупомянутыми архитекторами.

Путешествие Шоу в пригород положило начало новой отечественной традиции позитивной ценности, а также традиции "планирования", которая с некоторыми изменениями продолжается до настоящего времени как в Англии, так и за рубежом. В Бедфорд-парке, Тернем-Грин, тогда находившемся далеко за западными окраинами застроенного Лондона, Шоу в 1876 году заложил и в значительной степени спроектировал ранний "Садовый пригород" (см. Главу [24](#)), фактически почти 'новый город', в чем-то похожий на Новые города нынешнего послевоенного периода, но без какой-либо собственной промышленности. Небольшие домики, в основном двухквартирные, то есть парами, стоят в собственных садах, просто и небрежно построенные из хорошего красного кирпича с некоторым количеством скромных деталей в стиле королевы Анны. Схема очень полная, включая церковь работы Шоу, которая наиболее оригинально оформлена, чтобы гармонировать с домашним уютом домов, клуб, таверну, магазины и так далее.^[270] Ассистент Годвина Морис Б. Адамс (1849-1933) и Э. Дж. Мэй (1853-1941) также работали здесь, как и сам Годвин; действительно, некоторые из лучших домов принадлежат не Шоу, а Годвину.

С характерной универсальностью, в то время как строительство Бедфорд-парка шло в этой упрощенной версии его средневековой манеры, живописной, но явно антиготической, Шоу также возводил в Адкоте в Шропшире в 1877 году большой особняк в стиле тюдор из красноватого камня. Он примечателен своей сдержанной, почти 'абстрактной' детализацией и высоким оконным проемом в эркере холла, который более чем соперничает с Кловерли-

холлом. Флет, еще более крупный дом в Девоне, построенный годом позже Адкота, также принадлежит к тюдоровской эпохе. Доупул в Чeshire, снесенный в 1926 году, был начат в 1882 году во многом таким же образом, но был еще более обширным и продуманным, чем Флете. Дж. Ф. Дойл (1840-1913) из Ливерпуля сотрудничал в этом.

Церковь Святого Михаила в Бедфорд-Парке 1878 года постройки более или менее похожа на церковь королевы Анны, по крайней мере, совсем не готическая. Но в Илкли в Йоркшире прошлогодний роман Шоу "Святая Маргарита" - это удивительно личное эссе в Перпендикулярном стиле, низкое, широкое и элегантно детализированное. По качеству эта церковь намного превосходит его более раннюю церковь в Борнмуте и гораздо более оригинальна по своим пропорциям, чем стандартные работы Бодли и его подражателей того времени. В чем—то похожий и еще более оригинальный собор Святого Суизина на Джервис-роуд в Борнмуте, также 1877 года; в то время как собор всех святых в Лике 1886 года почти до пародийности повторяет шавианскую стилизацию английской поздней готики в сторону широких и низких пропорций - визуально, то есть; ритуально они такие же "высокие", как у Бодли.

Затем Шоу создал свою лучшую и наиболее творчески задуманную церковь Святой Троицы на Латимер-роуд, сравнимую по качеству с его ранней церковью в Бингли, но совершенно иную по характеру. Он был построен в 1887-9 годах для миссии Харроу в бедном районе западного Лондона. Внутреннее убранство Святой Троицы представляет собой единый сосуд, очень широкий и умеренно низкий, перекрытый плоским деревянным потолком, который скреплен прочными горизонтальными элементами из железа, обшитыми деревом и сильно укрепленными снаружи (Фото [106А](#)). За алтарем, представляющим собой не более чем квадратное возвышение, на котором возвышается алтарь, возвышается церковная версия шавианской оконной стены, широкая и низкая, как и пространство, которым она заканчивается, но арочная и слегка очерченная вверх. Результат едва ли мог больше отличаться от "домашней королевы Анны" Шоу тех лет. Именно на таких вещах, как эта церковь, в которой раскрываются его основные архитектурные способности, не замутненные легкомысленной проработкой деталей, должны основываться его притязания на высокий талант, иногда на гениальность.

Если Шоу не переставал проектировать церкви, постоянно расширяя сферу своей светской практики, то еще более заметным свидетельством широты его подхода является то, что в 1879 году он построил в Кенсингтон-Гор между Альберт-Холлом и Лоутер-Лодж — с характерным пренебрежением к обоим — первый по-настоящему красивый жилой дом, возведенный в Лондоне; то есть первый, если не отдавать предпочтение домам Второй империи конца шестидесятых годов в Гросвенор-Гарденс. Высокая и обширная масса этого квартала, как и у большинства его домов того периода, чрезвычайно живописна по силуэту из-за очень высоких и богато украшенных фронтонов, обращенных к парку. Но они расположены довольно равномерно, а стены под ними с многочисленными сегментными арочными окнами с белыми ставками, равномерно распределенными по три, иллюстрируют "Королеву Анну семидесятых" Шоу в ее наиболее упорядоченном виде (Фото [104А](#)).^[271]

Как уже отмечалось, Шоу к настоящему времени был предпочтительным архитектором большинства своих коллег-Королевских академиков. Уэбб построил дома для нескольких художников-прерафаэлитов, которые были его друзьями и соратниками. Менее успешных и более продвинутых художников нанял Годвин. Несмотря на небольшой размер и сейчас сильно реконструированного Белого дома на Тайт-стрит за углом от набережной Челси, который Годвин построил для своего друга Уистлера в 1878-9 годах, он имеет один из самых оригинальных фасадов десятилетия. Как следует из названия, хотя весь он из кирпича, он

был не "красным", как знаменитые дома Морриса и Стивенсона, а "белым", потому что стены были так выкрашены,^[272] напоминая, возможно, выкрашенные в белый цвет колониальные фермерские дома времен молодости Уистлера в Новой Англии. Скучные детали по своему характеру отдаленно напоминают о восемнадцатом веке и о шавской королеве Анне, но они гораздо более тонкие и линейные, действительно, почти позднегрузинские по вдохновению. Что наиболее важно, композиция фасада в целом и, что еще более очевидно, асимметричное расположение дверей и окон во многом обязаны тем абстрактным принципам японского искусства, которые и Уистлер, и Годвин изучали почти двадцать лет.

Уистлеру пришлось продать свой дом почти сразу после завершения строительства, чтобы оплатить расходы по его неудачному иску о клевете против Раскина, судебному разбирательству, в котором представители позднего викторианского и Высокого викторианского периодов вступили в ожесточенные схватки. Но в следующие несколько лет Годвин построил еще несколько домов-студий на Тайт-стрит под номерами 29, 33 и 44, а также Тауэр-хаус в 1885 году. Похожий, но уступающий по качеству, номер 31 R. W. Edis, который позже занял Джон Сингер Сарджент. Также на Тайт-стрит находится обычный дом с террасой под номером 16, интерьеры которого были оформлены Годвином для Оскара Уайльда,^[273] величайший эстет из всех. Следует отметить, что влиятельные идеи Уайльда в этой области, привезенные в Америку во время лекционного тура в 1881-1882 годах, были в значительной степени заимствованы у Годвина.

Когда Шоу снова обратился к коммерческой работе, в 1881 году он занимался дизайном офисов для банкиров Baring Brothers по адресу Бишопсгейт, 8 в Лондонском сити. Это маленькое здание было таким же сдержанным, опрятным и почти таким же домашним, как Чейн-хаус. Но в следующем году, настолько похожим на хамелеона было его развитие, он придал более заметному зданию Alliance Assurance Building на углу Сент-Джеймс-стрит и Пэлл-Мэлл напротив Сент-Джеймского дворца широкие низкие арки из кирпича и камня внизу и усовершенствовал вертикальное сочленение верхних этажей обильным скульптурным орнаментом.^[274] Очень высокие и фестончатые фронтоны создают неживописный эффект, сравнимый с самыми вульгарными голландскими домами на Понт-стрит, спроектированными его соперниками, или даже с современными работами Северного Возрождения на Континенте. Чтобы еще больше подчеркнуть его непохожесть, по диагонали через улицу находится более позднее здание для тех же клиентов, построенное в сотрудничестве с его учеником Эрнестом Ньютоном (1856-1922) в 1903 году, настолько академичное в неогрузинском вкусе начала двадцатого века, что с трудом верится, что это тоже Шоу.

Его следующие важные светские работы после первого здания Альянса, начатые в 1887 году, например, церковь на Латимер-роуд, контрастируют друг с другом почти так же заметно, как и с этим. Характерной чертой по сути частного патронажа — патронажа со стороны успешных художников, патронажа со стороны бизнеса, патронажа со стороны профессиональных кругов — ответственного за лучшую английскую архитектуру того периода, является тот факт, что первый государственный заказ Шоу был получен только на этом продвинутом этапе его карьеры. Отделения столичной полиции Лондона в Новом Скотленд-Ярде, первоначальный корпус которого был построен в 1887-8 годах, а второй корпус к югу пристроен в 1890 году, расположены в великолепном месте на набережной Темзы. Вспомнив, кажется, почти впервые, о своем шотландском происхождении — или, возможно, в уместной отсылке к знакомому названию лондонского полицейского управления, — Шоу спроектировал Скотланд-Ярд в некотором роде как шотландский замок с угловыми башнями и высокими изогнутыми фронтонами, но используя повсюду тяжелые и довольно академичные детали позднего семнадцатого века гораздо менее регионального характера (Фото [106B](#)). Сочетание красного кирпича и камня делает его таким же

колористичным, как и здание Alliance building, основательность пропорций придает ему весомости, а высокие фронтоны и башенные крыши придают ему большое разнообразие очертаний. В результате общий эффект получается почти викторианским по своей силе и массивности. Говорят, Шоу сожалел о необходимости строительства второго квартала; конечно, это должно было произвести большее впечатление, когда первоначальный квартал стоял особняком, как изолированная крепость на берегу реки.

Скотленд-Ярд, кажется, несколько оглядывается назад, по крайней мере, в отношении того постепенного развития к упорядоченности и сдержанности восемнадцатого века, которые можно разглядеть в работах Шоу семидесятых годов, несмотря на все их разнообразие. С другой стороны, дом, который он построил в 1887-8 годах для Фреда Уайта,^[275] Американский дипломат, проживающий на Куинз-Гейт, 170, так близко к тому поразительно необычному дому с террасой предыдущего десятилетия под номером 196, кажется, смотрит вперед, в начало двадцатого века, когда георгианский дом восемнадцатого века послужит основой для настоящего археологического возрождения. Этот простой прямоугольный блок из красного кирпича, упорядоченный и симметричный на длинном фасаде, обращенном к Имперской Институтской дороге, а также в конце, обращенном к Королевским воротам, с тремя рядами больших створчатых окон под академическим карнизом, таким образом, является такой же исторической достопримечательностью, если не оригинальным творением, каким был Глен Андред двадцатью годами ранее (Фото № 105: pl105). Изящный и масштабный орнамент сосредоточен в дверном проеме в манере восемнадцатого века, а шатровая крыша не нарушена, за исключением регулярно расположенных слуховых окон. Тем не менее, как ни странно, план несколько менее правильный и симметричный, чем можно было бы ожидать по внешнему виду; например, большая гостиная со стороны Королевских ворот имеет L-образную форму.

Только совершенство мастерства, основанное не на местном наречии Сассекса, а на самой сложной работе примерно 1720 года, выступающие высокие дымоходы и широкое центральное слуховое окно с изогнутым верхом, указывают на руку Шоу и, возможно, на более раннюю дату; в противном случае такой дом вполне мог быть построен лет на сорок или около того позже многими другими архитекторами, английскими и американскими (см. Главу 24). Однако Уэбб в поместье Смитон^[276] в Йоркшире, построенное в 1877-9 годах, уже достигло почти идентичной регулярности и формальности дизайна (Фото 102A). Характерно, однако, что он не стал украшать экстерьер заимствованными деталями восемнадцатого века, и дом остается практически неизменным по внутренним признакам, как и большая часть его лучших работ.

Скотленд-ярд - практически уникальный пример выдающегося английского общественного здания, возведенного в восьмидесятые годы. Прежде чем продолжить рассказ о работе Шоу в девятые годы, следует упомянуть две выдающиеся особенности лондонского горизонта, наиболее яркие дополнения, сделанные с тех пор, как в пятидесятых годах на Маргарет-стрит был возведен шпиль розы Всех Святых Баттерфилда, а в шестидесятых годах была достроена башня Виктория в здании парламента. И Имперский институт, возвышающийся над соседним домом Фреда Уайта Шоу в Южном Кенсингтоне, который был построен в 1887-93 годах в честь первого юбилея королевы Виктории, и католический собор Вестминстера, строительство которого началось только в 1894 году, особенно примечательны своими очень высокими башнями с куполообразными вершинами. Собор, спроектированный Дж. Ф. Бентли (1839-1902), учеником Клаттона, также отличается великолепным купольным интерьером. Институт, построенный Т. Э. Коллкаттом (1840-1924), представлял, возможно, меньший интерес в целом, но чрезвычайно утонченный и элегантный в деталях по сравнению с современной работой Джорджа и Пето, на которую он больше всего похож. Достаточно любопытно, что очень подчеркнутая членность и даже

такой изящный прием, как использование отдельных рядов красного кирпича тут и там в каменной кладке, не делает 280-футовую башню мелочной. Благодаря своему огромному преимуществу его можно сравнить с современной башней Халлера, выполненной в несколько параллельном стиле Северного Ренессанса, на Гамбургской ратуше. Более ранняя башня Коллкатта на ратуше в Уэйкфилде в Йоркшире 1877-80 годов постройки была менее удачной, чем эта лондонская достопримечательность, которая, к счастью, сохранилась до наших дней.

Башня Bentley имеет похожий силуэт, но более рельефно расчерчена широкими полосами кирпича и камня. Деталь, частично византийская, частично эпохи раннего Возрождения, несмотря на его выдающуюся раннюю карьеру архитектора поздневикторианской готической церкви, как и у Коллкатта, скорее подчеркнута. Это еще раз доказывает, в какой степени в этот период в Англии вся архитектура, даже соборы, воспринималась как бытовая. Однако задолго до того, как Бентли начал строить свой собор — он еще даже не завершен в том, что касается внутренней отделки, — Шоу обратился в Скотленд-Ярде к значительно более монументальным формам и даже к вполне академическому дизайну.

В Брайанстоне, большом загородном доме в Дорсете, построенном в 1889 году для лорда Портмана, Шоу смоделировал главный корпус по образцу Коулсхилл-хауса сэра Роджера Пратта середины семнадцатого века; боковые флигели здесь выполнены в стиле Гиббса. Это самый ранний пример того, что англичане называют 'монументальной королевой Анной' — чтобы впредь отличать работы такого рода от более свободной и разговорной королевы Анны семидесятых и восьмидесятых — и американского "георгианского возрождения". Два года спустя Шоу построил Честерс в Нортумберленде. Этот особняк в равной степени академичен, хотя и в меньшей степени основан на конкретных источниках; но он также в высшей степени оригинален по плану и концепции. Более того, композиция изогнутых плоскостей фасада столь же искусна в своем формальном отношении, как и все, что он когда-либо строил в более хаотичном ключе.

Позже, в девяностые, стилистическая неопределенность Шоу - или, если хотите, его универсальность — была ярко проиллюстрирована в двух больших коммерческих зданиях, построенных в Ливерпуле. Фасад Parr's Bank на Касл-стрит, построенный в 1898 году в сотрудничестве с У. Э. Виллинком (1856-1924) и П. К. Тикнессом (1860-1920), выполнен в самом изысканном академическом стиле. Его пропорции более четкие, чем в любой другой его работе, за исключением "Честерс", и все же он исчертил его светлую каменную кладку полосами зеленого мрамора так, как мало кому из более поздних архитекторов, работавших в этом направлении, пришлось бы в голову. Два года спустя в офисах, которые он построил в сотрудничестве с Дойлом для Ismay, Imrie & Co., позже White Star Line, для которой он также проектировал интерьеры лайнера *Oceanic*, он представил то, что внешне было почти копией Скотленд—Ярда, но внутри он продемонстрировал металлические элементы конструкции с клепками, одновременно откровенные и в высшей степени декоративные.

Если бы у Шоу была возможность полностью перестроить квартал Нэша на Риджент-стрит в соответствии с проектами, которые он подготовил в 1905 году, потеря оригинальной работы могла бы быть не такой серьезной. Приближаясь к семидесяти пяти годам, он обратился здесь к пиранезианскому классицизму. Завершенная в 1908 году секция с колоннадой, образующая северный фасад отеля Piccadilly, хотя с обоих концов обрамлена выхолощенной версией проекта Шоу, выполненного в 1923 году его учеником и биографом сэром Реджинальдом Бломфилдом (1856-1942), соперничающей по смелости со всем, что создавала английская архитектура со времен Ванбру и Хоксмора. Еще более впечатляющим и также незавершенным, поскольку фронтон в ист-энде так и не был построен, является фасад отеля Piccadilly с его огромной открытой колоннадой, вздымающейся высоко к небу

(Фото [107](#)). Классическая безмятежность этого элемента характерно контрастирует с изогнутым силуэтом высокого фронтона над выступающим крылом в западной части, а пышность всего этого ставит в тупик большинство других стилей эдвардианского необарокко.

Подвести итог достижениям Шоу или даже охарактеризовать его личный стиль практически невозможно. Например, он был эклектиком в необычном смысле этого слова; и все же его манеры были очень разнообразны, более разнообразны, чем у почти любого другого архитектора девятнадцатого века такого же ранга. Однако после его первых заимствований у Несфилда все они были его собственными - по крайней мере, его собственными, пока орды других архитекторов в Англии и Америке не подхватили их, по одному или по два за раз, часто вульгаризируя до неузнаваемости. Вероятно, он был не самым талантливым английским архитектором своего поколения и уж точно не самым оригинальным. Скольким он был обязан Несфилду с самого начала, оценить невозможно, хотя по крайней мере два из характерных режимов Шавиана, похоже, изначально были изобретены им — если не Девеем!

Однако по иронии судьбы более поздние работы Несфилда казались современникам почти отголоском работ Шоу, если они вообще были известны. Он никогда не добивался такого успеха, как Шоу, и умер относительно молодым в 1888 году. Годвин также почему-то так и не смог после 1870 года повторить публичные триумфы, которые были у него на соревнованиях начала шестидесятых. В своей дальнейшей жизни он все больше и больше обращался к созданию декораций и костюмов для театра и умер в 1886 году, за два года до Несфилда. Уэбб прожил до 1915 года, хотя ушел из практики в 1900 году; более того, его дух продолжал жить совершенно иначе, чем у Шоу. Именно благодаря подражанию ремесленной целостности работ Уэбба первым современным архитекторам были переданы взгляды, а не формы раннего готического возрождения Пугина, в той же степени, что и благодаря изучению трудов его друга и близкого соратника Морриса.

ГЛАВА 13

Х. Х. РИЧАРДСОН И Макким, МИД И УАЙТ

ТНЕ История карьеры Шоу - увлекательная, на самом деле гораздо более интересная, чем общая история английской архитектуры последней четверти девятнадцатого века. Это была успешная драма в четырех или пяти действиях, из которых последнее было отнюдь не самым блестящим. Карьера Ричардсона была менее насыщенной, хотя на пике своего развития в середине восьмидесятых она была, по крайней мере, такой же успешной, как у Шоу. Она также была неполной, поскольку смерть положила конец его творчеству на этом пике, когда ему было всего сорок восемь. И все же достижение Ричардсона следует считать более значительным, чем достижение Шоу, качественно, если не количественно, потому что его работа была лучше интегрирована и его развитие направлялось более разумно. Более того, его влияние действовало на двух уровнях: на одном оно было таким же широким, хотя и более мимолетным, чем влияние Шоу — скажем, каким могло бы быть влияние Шоу, если бы он умер в возрасте сорока восьми лет, то есть в 1879 году, - на другом уровне оно было больше похоже на влияние Уэбба, оказавшее глубокое влияние на нескольких самых творческих американских архитекторов следующих двух поколений.

Генри Хобсон Ричардсон родился в 1838 году недалеко от Нового Орлеана в Луизиане. По окончании Гарварда в 1858 году Ричардсон, говоривший на двух языках из-за своего рождения в Луизиане, что вполне естественно, отправился в Париж в Школу изящных искусств, поступив там в ателье Л.-Ж. Андре (1819-90), ученика Лебаса, который стал профессором Школы в 1855 году. Но через два года из-за начавшейся Гражданской войны в Соединенных Штатах его денежные переводы из дома прекратились, и ему пришлось найти работу, чтобы прокормить себя. Его опыт работы в офисе Теодора Лабруста, особенно в работе над дизайном для Asile d'Ivry за пределами Парижа, был, возможно, для него более ценным, чем то, чему он научился в ателье Андре и в Высшей школе. Несколько его ранних работ в Америке, созданных сразу после его возвращения из Парижа в 1865 году, уже обсуждались (см. Главу [11](#)). Это было на Брэттл-сквер (ныне Первая баптистская). Церковь на Коммонуэлс-авеню на Кларендон-стрит в жилом районе нью-Бэк-Бэй в Бостоне, заказ на которую он выиграл на конкурсе, проведенном в 1870 году, положила начало его карьере. В те годы, когда это строилось, в 1871-2 годах, у него в офисе работал молодой ассистент Чарльз Ф. Макким (1847-1909), который вернулся из Парижа с началом франко-прусской войны в 1870 году. Вполне возможно, что энергичный Макким помог Ричардсону воплотить расходящиеся элементы, очевидные в его более ранних работах, в единый личный стиль. Церковь Браттл-сквер чем-то напоминает своим средневековым с круглыми сводами такую парижскую церковь шестидесятых годов, как Сен-Пьер-де-Монруж Водремера, которую сам Ричардсон, возможно, видел и которой восхищался на ранних стадиях ее строительства. Но квадратный план Т-образной формы, без проходов, но с трансептами, был бы столь же необычен во Франции того периода, как и в Англии. Материал - богато текстурированный камень Roxbury Puddingstone, переходящий от широких ровных поверхностей к фронтонам средней высоты. Детали создают своего рода баланс между французским романским стилем

и английской высокой викторианской готикой: формы более французские, исполнение более английское. Разнообразная полихромия глубоких вуссуаров арок, безусловно, английская, но с личной ноткой в большом разнообразии цветных окантовок. Угловое расположение высокой башни с прекрасным фризом работы французского скульптора Бартольди выдержано в английском духе, но ее форма скорее напоминает колокольню, чем у любой английской церковной башни с сороковых годов.

Аналогичную стилистическую кристаллизацию можно увидеть на очень обширном заводе Государственной больницы в Буффало, штат Нью-Йорк, заказ на который также выиграл Ричардсон на конкурсе в 1870 году. Он был в значительной степени реконструирован перед началом строительства в 1872 году и строился на протяжении всего десятилетия. Функционально это было то поручение, к которому Ричардсона лучше всего подготовило обучение французскому языку, и планирование было французским. Другие источники дизайна, похоже, были в основном английскими, особенно проекты Берджеса.

Два здания в Спрингфилде, штат Массачусетс, где Ричардсон время от времени работал после своего возвращения из Парижа, имеют даже большее значение, чем приют Буффало, поскольку они довольно определенно свидетельствуют о его главных современных источниках вдохновения на данный момент. Шпиль тамошней Северной конгрегационалистской церкви, введенный в эксплуатацию еще в 1868 году, но построенный в 1872-3 годах, после реконструкции в 1871 или 72 годах, представляет собой довольно приземистую пирамиду из бурого камня, облицованного каменоломнями, с четырьмя угловыми шпилями, поднимающимися из того же квадратного основания, по-видимому, версию шпиля Берджеса, спроектированного для его церкви Скелтон, построенной в 1871 году, или церкви Сент-Джеймс Лесс на Стрит. Башня здания суда округа Хэмпден 1871-3 годов постройки также принадлежит Берджесу, в данном случае по проекту, который он представил на конкурсе лондонских судов 1866 года. Общая композиция в большей степени обязана чуть более ранним английским ратушам в Нортгемптоне и Конглтоне, построенным Годвином, который также был соавтором Берджеса в проекте "Суды". Но великолепный масштаб беспорядочных тесаных стен из монсоновского гранита, облицованных карьерами, их холодность смягчается ярко-красными выступами, является таким же личным для Ричардсона, как аналогичная каменная кладка Северной церкви и больницы в Буффало.

Здание American Express Ричардсона,^[277] его первая работа в Чикаго, которая была начата в 1872 году, и его современный дом Эндрюса в Ньюпорте, Р.И., демонстрируют сопоставимые свидетельства общего влияния современной Англии (см. Главы 14 и 15: ch15 #). В том же 1872 году Ричардсон выиграл конкурс на строительство церкви Святой Троицы^[278] в Бостоне, которая должна была занять видное место на восточной стороне Копли-сквер, главного открытого пространства в районе нью-Бэк-Бэй. За год до Паники 1873 года, которая затормозила строительство почти до полной остановки, этот заказ и заказ для больницы в Буффало помогали ему работать в течение пяти неурожайных лет. По мере того, как в 1873-7 годах строительство этой большой бостонской церкви подходило к завершению, Ричардсон завоевал репутацию нового лидера среди американских архитекторов (Фото [108А](#)). Еще до того, как Троица была закончена, другие создавали ее грубые имитации; и в течение следующих двадцати лет многие известные американские церкви, особенно на Среднем Западе, в той или иной степени следовали предложенной ею парадигме.

Троица в плане представляет собой увеличенную и модифицированную версию церкви Брэттл-Сквер. Глубокий полукруглый алтарь обеспечивает четвертый рукав, а над перекрестком возвышается большой квадратный фонарь. Замысловатое крыльцо, столь археологически оформленное в провансальском романском стиле, было пристроено

преемниками Ричардсона, Шепли, Рутаном и Кулиджем, в девяностых годах, как и верхушки западных башен; нынешние украшения алтаря созданы гораздо позже и Чарльзом Д. Магиннисом (1867-1955).

Материалы Trinity - розовый милфордский гранит, облицованный каменоломнями случайный ясень для облицовки стен и коричневый камень Longmeadow, который он впервые использовал в церкви Единства в Спрингфилде для обильной отделки. Характер деталей менялся по мере работы; в самых ранних выполненных частях они тяжелые и грубые, с листвой, вырезанной в натуралистическом стиле викторианской готики. Но логика круглых арок, которые Ричардсон последовательно использовал с тех пор, как спроектировал церковь Браттл-сквер в 1870 году, привела его к изучению "*Римской архитектуры миди-де-ла-Франс*" Ревуаля,^[279] и такая характерная черта, как полихромия снаружи апсиды, характерна именно для Оверни. Более того, выполненный фонарь был довольно похож на фонарь из Старого собора Саламанки в Испании — модель, которую, по-видимому, предложил помощник Ричардсона Стэнфорд Уайт (1853-1906), сменивший Маккина на его работе в 1872 году.

Большинство современников, полагая, что вся достойная архитектура девятнадцатого века обязательно является производной от того или иного стиля прошлого, полагали, что Ричардсон положил начало возрождению романского стиля здесь. Но Ричардсон действительно оставался таким же чутким к современным английским идеям, как и раньше. Например, любопытная деревянная крыша с двойным изгибом и фермами kingpost заимствована из опубликованных примеров аналогичных крыш, построенных или спроектированных Burges. Столь же симптоматичным для английского влияния является использование витражей Морриса и Берн-Джонса в окнах северного трансепта. Это стекло, однако, уступает по насыщенности тона маленьким окнам на западном фасаде, спроектированным американским художником Джоном Лафарджем. Лафарж также отвечал за роспись стен и крыш.

Принять Капитолий штата Нью-Йорк компании Fuller & Laver в Олбани, уже частично построенный так, как, напомним, просили Ричардсона и Эйдлица - уроженца других стран, представителя романского стиля более раннего *типа рундбогеншталя*, — в 1875 году, было неблагодарной работой; но этот призыв к Ричардсону на помощь иллюстрирует скорость, с которой он завоевал национальную репутацию. Более важными, как исторически, так и по сути, чем то, что ему удалось осуществить в Олбани — главным образом в Палате Сената, — были второй дом, который он построил на Шепард-авеню в Ньюпорте, Р.И., в 1874-1876 годах и здание на Мейн-стрит в Хартфорде, Коннектикут, в 1875-1875 годах (см. Главы [14](#) и [15](#)). Дом Шермана - первый пример поместья Шавиан, успешно переведенный на американские материалы; квартал Чейни (ныне магазин Брауна-Томпсона) совсем не шавиан, но очень похож на аркадные фасады, распространенные в Англии с конца пятидесятих годов (Фото [116А](#)).

К концу семидесятых относятся два удивительно красивых здания, все еще явно связанных с более ранними английскими работами, но более личных, чем Ньюпорт-хаус или коммерческое здание в Хартфорде. С Мемориальной библиотекой Уинна в Воберне, штат Массачусетс, в 1877-8 годах Ричардсон положил начало линии публичных библиотек небольших городков, которая достигла своего апогея в библиотеке Крейна в Куинси, штат Массачусетс, в 1880-3 годах (Фото [110](#)). Высокие оконные проемы стеклопакетов, монументальная каменная версия "ленточных окон" Шоу и облицованные камнем "оконные стены" на концах более значительны, чем круглые лестничные башенки и пещерообразные входные арки - раннехристианские из Сирии^[280] по происхождению, а не южнофранцузский романский стиль, - которые романтизируют их в целом компактное расположение.

Высокофункциональная планировка асимметрична, но при этом очень тщательно продумана - возможно, единственный оставшийся след его парижской подготовки.

При строительстве Север-холла, учебного корпуса Гарвардского колледжа в Кембридже, штат Массачусетс, в 1878-80 годах Ричардсон отказался от облицованного гранитом и коричневым камнем материала, общее использование которого чуть позже обозначит степень его влияния на других архитекторов, в пользу красного кирпича для близлежащих зданий восемнадцатого века в старом Гарвардском дворе. Он даже имитировал простые продолговатые массивы этих георгианских зданий под своей огромной шатровой крышей, покрытой красной черепицей; но передняя часть с глубокой сирийской аркой и двумя закругленными проемами, похожими на башни, и задняя часть с более широкой и неглубокой центральной аркой полностью ричардсоновские. Однако по центру фасада находится фронтон в стиле шавиан; в то время как лепные кирпичные средники окон с откосами и очень богатые кирпичные панели с цветочным орнаментом, похоже, отражают современные английские работы Стивенсона и Годвина, а также Шоу. Тем не менее, все это было объединено в композицию, столь же упорядоченную, как и все, что создавали английские "Анниты". В то же время Север Холл почти такой же энергичный и мужественный по масштабам, как его современные библиотеки из гранита и коричневого камня.

Два жилых здания 1880 года постройки, одно полностью покрытое дранкой, другое - из грубых ледниковых валунов, являются еще более личными работами; и оба, особенно первое, представляют американскую бытовую моду того периода, которая теперь называется "стилем гальки" (см. Главу 15). Дом Джона Брайанта в Кохассете, штат Массачусетс, 1880 года впервые проиллюстрировал его эмансипацию от прямого подражания шавианскому стилю, которая началась с дома Шермана и продолжилась в нескольких проектах — вероятно, на самом деле в основных работах Уайта, — которые были подготовлены в конце семидесятых, но так и не были реализованы. За Брайант-хаусом последовала целая серия более поздних домов Ричардсона с черепицей между 1881 и 1886 годами (Фото [124в](#)).

Современный Эймс-Гейт-Лодж^[281] в Норт-Истоне, штат Массачусетс, обладает своего рода допотопной мощью в смелой пластике его сложенных из валунов стен — тема, которая, как следует из воспоминаний, однажды использовалась в церкви Грейс в Медфорде, штат Массачусетс, 1867 года, столь же далекой от романского стиля, как и от королевы Анны. Столь же абсолютную оригинальность более изящного порядка можно увидеть на мосту Фенуэй 1880-1821 годов постройки в Бостоне; его желтовато-коричневые гранитные стены, облицованные швами, удачно повторяют легкие натуралистические изгибы ландшафта его друга Ф. Л. Олмстеда (1822-1903),^[282] главной особенностью которого это является.

В 1881 году было начато строительство более монументального здания для Гарварда, Остин-холл,^[283] затем Юридическая школа, которая была завершена в 1883 году. Богатая овернская полихромия и большое количество резного орнамента в византийском стиле несколько искажают прямую структурную выразительность тщательно сочлененных каменных стен; в результате Остин-Холл предоставил множество декоративных клише для подражателей, которыми они могли злоупотреблять. Гораздо скромнее и в то же время гораздо значительнее была станция в Оберндейле, штат Массачусетс, также построенная в 1881 году для железной дороги Бостон-Олбани. Это была первая и самая прекрасная из серии небольших пригородных станций, примечательных простотой своего дизайна и композиционным мастерством, с которым открытые элементы, установленные на прочных, но изящной формы деревянных опорах, сочетались с массивными каменными блоками из гранита и коричневого камня под широкими черепичными или шиферными крышами. Если

Шоу в девяностых годах пригласили спроектировать интерьеры океанского лайнера для White Star Line, то Ричардсон уже в 1884 году предоставил железнодорожный вагон для Boston & Albany. Это здание не было вдохновлено ни романским стилем, ни королевой Анной, но имело интерьеры в домашнем масштабе, отделанные небольшими квадратными дубовыми панелями, без какого-либо резного орнамента.

Станции, библиотеки и жилые дома составляют основную часть творчества Ричардсона с 1882 года до его смерти. Но, к счастью, два гораздо более крупных здания, которые он сам считал своими шедеврами, также были начаты, одно в 1884 году, а другое в 1885 году, задолго до начала его последней болезни, хотя оба должны были быть закончены его преемниками Шепли, Рутаном и Кулиджем после его смерти. Здания округа Аллегейни ^[284] в Питтсбурге, штат Пенсильвания, состоят из огромного четырехугольного здания суда, над которым возвышается очень высокая башня в центре фасада, и тюрьмы через улицу сзади. За исключением стен внутреннего двора, интересных разнообразием и открытостью гранитных аркад, здание суда в целом представляет собой лишь своего рода резюме его талантов; детали, прежде всего, поражают археологической сухостью, которая, должно быть, объясняется растущей зависимостью его помощников от опубликованных документов о средневековой резьбе. Однако здание суда послужило образцом для многих крупных общественных зданий в ближайшие несколько лет. Среди них здание мэрии в Миннеаполисе, штат Миннесота, построенное местной фирмой Long & Kees в 1887 году, достойно сравнения с оригиналом, особенно в том, что касается башни. Торонто в Канаде, построенный Э. Дж. Ленноксом в 1890-9 годах, менее интересен, но еще более монументален; он также свидетельствует о вытеснении английского языка американским влиянием в канадской архитектуре на данный момент, как и почти такой же ричардсоновский Виндзорский вокзал в Монреале, построенный американским архитектором Брюсом Прайсом в 1888 году.

Питтсбургская тюрьма - шедевр самого личного порядка, пиранезианский по масштабам, благородно передающий его мрачное назначение, и самый превосходный образец гранитной кладки, какой только существует в мире (Фото [108в](#)). Это воплощение гения Ричардсона, в то время как здание суда просто суммирует его таланты.

Однако наивысшим достижением Ричардсона было строительство частных зданий, а не общественных памятников. По счастливому совпадению, его величайший шедевр вырос в Чикаго, где в этот самый момент происходили технические достижения в строительстве, которые вскоре приведут к кульминации всю историю коммерческой архитектуры девятнадцатого века (см. Главу [14](#)). В Чикаго сохранился последний большой каменный дом Ричардсона, построенный в 1885-7 годах для Дж. Дж. Глесснера, почти такой же совершенный образец домашнего гранитного строительства, как Питтсбургская тюрьма. Однако, к ее стыду, оптовый магазин Richardson's Marshall Field, построенный в те же годы, был снесен поколение назад, чтобы обустроить парковку.

Магазин Field занимал целый квартал с достоинством и величием, которых раньше не достигало ни одно другое коммерческое сооружение (Фото [116в](#)). Внутренне здание было построено из железного каркаса; внешне каменные стены с аркадами отличались от стен здания Чейни, построенного десятью годами ранее (фото [116а](#)). Сегментные арки прикрывали широкие низкие проемы в массивном первом этаже, все они были построены из больших тесаных блоков красного миссурийского гранита с каменной облицовкой. Следующие три этажа, построенные из коричневого камня, были объединены под единым рядом широких арок, но также соединены в этих арочных проемах каменными стояками и фрамугами. Над этой сценой ритм удвоился, окна следующих двух этажей соединились вертикально под более узкими арками. Масштаб облицованного каменоломеном ясеня

уменьшался по мере роста стен, как и размеры окон, а несущие балки были заполнены небольшими квадратными блоками. Во всех проемах была видна полная толщина несущей кладки стен. Наконец, появился разбитый чердак, несколько напоминающий Шинкель, над которым виднелась почти единственная резная деталь здания - рельефный карниз с черепицей. Это был "ранний французский" стиль, то есть готический стиль двенадцатого века, а не романский или византийский.

В результате получился памятник, столь же смелый и почти столь же пиранезианский по своим масштабам и мощи, как Питтсбургская тюрьма; но стены также были такими же открытыми, с такими же непрерывными окнами, как у здания суда Питтсбурга. Логичный и выразительный дизайн коммерческих зданий со стенами из несущей каменной кладки вряд ли можно было бы продолжать дальше. Но в тот самый год, когда было завершено строительство магазина Field Store, Holabird & Roche при проектировании здания Tасoma Building, также в Чикаго, впервые показали, как внешний вид таких зданий может отражать новый тип конструкции, позволяющий внутреннему металлическому каркасу нести внешнюю облицовку из каменной кладки (см. Главу [14](#)).

В одном из последних коммерческих зданий, гораздо более уединенно расположенных и построенных из гораздо менее роскошных материалов, строительство которого началось незадолго до смерти Ричардсона — оно было введено в эксплуатацию только после начала его последней болезни, — он продвинул логику дизайна магазина Field Store еще на один шаг вперед. Это было почти так, как если бы он уже почувствовал, подобно Holabird & Roche, последствия строительства страхового дома в Чикаго в 1883-5 годах их бывшим работодателем Уильямом Ле Бароном Дженни, в котором новый тип конструкции был впервые использован, но вообще не выражен. В здании Ричардсона Эймса на Харрисон-авеню в Бостоне высокая аркада поднималась почти на всю высоту стены под механизированным чердаком; глубина проемов вокруг створки по бокам кирпичных опор была сведена к минимуму; а над первым этажом перекладины были сделаны из металлических панелей, установленных почти заподлицо с обеими опорами и створкой.

Когда Ричардсон умер в 1886 году, свидетельства его великих поздних работ указывают на то, что его полномочия были на пике. Более того, его офис никогда не был так загружен. Как Ричардсон мог развиваться дальше, сказать невозможно. В руках его подражателей ричардсоновский стиль не развивался каким-либо особо творческим образом в течение десятилетия или более, пока он оставался излюбленным в церквях, общественных зданиях и даже домах, построенных из камня. Те, кто был ближе всего к Ричардсону, когда его стиль созрел, Макким и Уайт, редко подражали ему; фактически, еще до его смерти они уже начали противодействовать ричардсоновскому стилю. Их здания, а не его, являются настоящим американским аналогом более поздних работ Шоу в Англии. Более того, их лидерство сменило его во многих профессиональных кругах от побережья до побережья почти до того, как он умер.

Оставляя в стороне стили, унаследованные от шестидесятых, в любом случае преобразованные почти до неузнаваемости к началу восьмидесятых, если еще не вытесненные полностью, на момент смерти Ричардсона в американской архитектуре существовало три основных течения по сравнению с четырьмя или пятью более или менее шавианскими стилями, популярными тогда в Англии. Одним из них был Ричардсоновский музей.^[285] Это с некоторым успехом практиковалось различными бостонскими фирмами, такими как Peabody & Stearns и Van Brunt & Howe. Более того, Ван Брант перенес его в Канзас-Сити, штат Миссури, и он с некоторой оригинальностью разрабатывался другими выходцами со Среднего Запада, такими как Джордж Д. Мейсон (1856-1948) в Детройте, Д. Х. Бернхэм (1846-1912) и его партнер Дж. У. Рут (1850-91), Х. И. Кобб (1859-1931) и его партнер

Фрост, и несколькими другими фирмами в Чикаго. Следует также упомянуть очень способного дизайнера Харви Эллиса (1852-1904),^[286] работавшего у Л. С. Баффингтона (1848?-1931) в Миннеаполисе. Другое течение было представлено строительством чикагских небоскребов девяностых годов, которые в последние годы Ричардсона находились скорее в руках техников, чем архитекторов (см. Главу [14](#)).

Третьим и в течение следующих нескольких лет самым масштабным течением было то, что уже можно назвать Академической реакцией. Это было параллельно, но уже значительно опережало несколько застенчивый подход Шоу к программному возрождению форм восемнадцатого века; и McKim, Mead & White были его признанными лидерами.^[287] В течение тех лет, что Уайт работал на Ричардсона, он, кажется, был преданным шавианом. Некоторые незавершенные проекты домов из офиса Ричардсона, подписанные Уайтом и выполненные для семьи Чейни из Манчестера, штат Коннектикут, клиентов Cheney Block Ричардсона в Хартфорде, делают это особенно очевидным. Когда Уайт сменил Бигелоу в фирме McKim, Mead & Bigelow, по возвращении из поездки по Европе, которую он предпринял после ухода от Ричардсона в 1878 году, он обнаружил, что Макким проектирует дома в стиле Шавиан со значительно менее уверенным декоративным акцентом, чем его собственные. Однако последовавшие за этим загородные дома McKim, Mead & White, такие как дом Х. Виктора Ньюкомба в Элбероне, штат Нью-Джерси, 1880-1 (Номер [125А](#)), дом Исаака Белла-младшего в Ньюпорте, Р.И., 1881-2 (номер [126](#)) и дом Сайруса Маккормика в Ричфилд-Спрингс, штат Нью-Йорк, тех же лет, представляют собой во многих отношениях реальный прогресс по сравнению с домом Ричардсона Шермана.^[288] Такой прогресс в равной степени можно наблюдать в различных домах, построенных в окрестностях Бостона в те годы У. Р. Эмерсоном (1833-1918) и Артуром Литтлом (1852-1925), самый ранний из которых, несомненно, оказал влияние на Ричардсона, когда он спроектировал Брайант-хаус (см. Главу [15](#)).

Для дома Tiffany от McKim, Mead & White в Нью-Йорке 1882-1883 годов постройки, полностью из коричневого 'римского' кирпича с большим количеством формованных кирпичных деталей, вдохновение также было в значительной степени шавским; только облицованное камнем основание и широкая низкая входная арка были полностью ричардсоновскими. Однако в нью-йоркском доме, который они начали строить в следующем году — на самом деле это группа домов, расположенных U вокруг открытого двора через Мэдисон-авеню с тыльной стороны собора Святого Патрика, - для железнодорожного магната Генри Виллара проявляется совершенно иной, даже совершенно противоположный дух (Фото [109В](#)). Дома Виллара, хотя по настоянию Виллара по-прежнему построены из коричневого камня, а не из светлого известняка, в такой же степени являются итальянскими *палаццо* Высокого Возрождения, как и все, что Барри или его современники на Континенте когда-либо проектировали за предыдущие шестьдесят лет. Считается, что Джозеф М. Уэллс (1853-90), ассистент в офисе McKim, Mead & White, который позже отказался от членства в фирме, был ответственен за решение следовать римским моделям примерно 1500 года, в первую очередь дворцу Канчеллерия, поскольку он был известен ему — он никогда не был за границей — по номерам в "Летаруйи" "*Эдификс де Рим модерн*".

Этот тип дизайна представлял собой сознательную реакцию на нео-живописный стиль, будь то ричардсоновский, шавианский или *Франсуа I*, возврат к формальному порядку самого радикального рода. Это также представляло собой возврат к близкому археологическому подражанию стилю прошлого, который в целом закончился в Америке с закатом греческого возрождения поколением ранее. Достаточно любопытно, что этот поворот также был чем-то вроде декларации независимости от Европы, поскольку реакция американской академической среды, начавшаяся с проектирования домов Виллар, похоже, не имела современных источников за рубежом. Несмотря на то, что "Королева Анна" Шоу в

течение примерно десяти лет двигалась к эквивалентной формальности — скорее, в стиле восемнадцатого века, — Шоу еще не зашел так далеко в этом направлении и никогда не обращался к Высокому Возрождению за своими моделями. Континентальные параллели восьмидесятых годов нетрудно найти в работах таких людей, как Балат в Бельгии, Кох в Италии и Вагнер в Австрии; но их нынешнее творчество, вероятно, не было известно в Соединенных Штатах, чьи международные связи в области архитектуры всегда были в значительной степени ограничены Англией, Францией и Германией.

Это американское возвращение к порядку поначалу было более значительным из-за своего абсолютного аспекта, чем из-за своей археологической направленности. Хотя McKim, Mead & White использовали аркаду эпохи Возрождения в основании своего здания Goelet, возведенного на Бродвее на 20-й улице в Нью-Йорке в 1885-6 годах, верхние этажи этого скромного небоскреба предлагают очень свободное и в то же время очень упорядоченное выражение скопления офисов позади и даже металлической сетки внутреннего каркаса. Некоторые дома McKim, Mead & White в Нью-Йорке тех лет были еще свободнее от подражания специфическим итальянским прецедентам; в то время как их дом Wm. G. Low house, построенный еще в 1886-1887 годах на берегу моря к югу от Бристоля, Южная Каролина, является шедевром "галечного стиля", несмотря на строгость и формальность его планировки (см. Главу [15](#)). Тщательно выстроенный под своим единственным широким фронтоном, который даже закрывает веранду на южной оконечности, Низкий дом при этом совершенно лишен напоминающих деталей или, по сути, большей части каких-либо деталей вообще (Фото [127](#)). В группе небольших домов в Такседо-парке, совсем не академичных по своему внешнему оформлению, Брюс Прайс (1845-1903) как раз в это время перестраивал открытый план американизированной королевы Анны схематически симметричным образом (Фото [125в](#); Рис. 28).

Возможность возрождения американского колониального и постколониального на всех их последовательных этапах - от средневековья семнадцатого века до того, что можно назвать "плотниковым Адамом" 1800 года, - витала в воздухе с начала семидесятых, когда Макким пристроил неоколониальную комнату к настоящему колониальному дому в Ньюпорте, штат Вирджиния. В местной колониальной архитектуре американцы обнаружили очевидные параллели с прецедентом семнадцатого и восемнадцатого веков, который Шоу использовал в Англии.^[289] В 'стиле гальки' использовались различные элементы и методы обработки— такие как сплошное покрытие самой галькой, которые напоминают американскую работу периода до 1800 года. Но из-за сохраняющейся силы унаследованных живописных идеалов до середины восьмидесятых годов не было программной имитации официального дизайна домов восемнадцатого века. Даже такой в высшей степени упорядоченный образец, как дом Литтла в Шинглсайте в Суомпскотте, штат Массачусетс, 1880-1880 годов постройки, все еще оставался совершенно неархеологическим. Интересно, что, похоже, речь шла о первом современном американском доме, опубликованном в иностранном журнале^[290] с тех пор, как *Allgemeine Bauzeitung* в 1846 году представила примеры террасных домов греческого возрождения в Нью-Йорке.

После завершения строительства домов Браманте в стиле Виллар в Нью-Йорке в 1885 году McKim, Mead & White построили в Ньюпорте, штат Вирджиния, в 1885-6 годах дом Х. А. К. Тейлора, недавно разрушенный, который был таким же неогрузинским, в американском колониальном стиле, как и дом Фреда Уайта Шоу, построенный в Лондоне двумя годами позже. Для этого американские архитекторы приняли симметричный англо-палладианский план середины восемнадцатого века и увенчали получившийся прямоугольный массив специальной двускатной крышей колониального Ньюпорта. Искусно украшенный окнами в палладианском стиле и большим количеством резных деталей в типично георгианском стиле, дом Тейлор представил новую формулу дизайна для домашней работы, которая

вскоре почти полностью вытеснила "стиль гальки". От дома Тейлоров проистекает то зрелое Колониальное Возрождение, которому в конце концов суждено было продлиться в Америке дольше, чем Греческому Возрождению.

Однако вплоть до начала девяностых годов McKim, Mead & White редко были столь программными в своих работах в неоколониальном стиле, а их главное общественное здание конца восьмидесятых, Бостонская публичная библиотека, было полностью итальянским (Фото [111](#)). В 1887 году им было поручено построить этот главный памятник на западной стороне Копли-сквер. Там он должен был столкнуться с церковью Троицы, которая положила начало ричардсоновской волне более десяти лет назад, — памятником, в проектировании которого, более того, фактически участвовали и Макким, и Уайт. Библиотека, построенная в 1888-92 годах, была серьезным вызовом ричардсоновскому обществу, по крайней мере, в том виде, в каком современники тогда в целом понимали и использовали то, что, по их мнению, было методом Ричардсона. Контраст, который он представляет с церковью напротив, почти так же велик, как и с выдающимися, но низкопробными строениями викторианской готики, обрамляющими новое место с севера и юга, Новой Старой Южной церковью середины семидесятых годов работы Cummings & Sears, все еще стоящей на противоположной стороне Бойлстон-стрит, и современным Музеем изящных искусств Джона Х. Стерджиса (? -1888) и Чарльза Бригама (? -1925), который долгое время занимал южную сторону площади.

Trinity темного и насыщенного цвета, представляет собой сложную конструкцию, массивно возвышающуюся к большому центральному фонарю. Более того, он был примыкан слева со стороны Бойлстон-стрит, где Ричардсон живописно воспользовался углом, отделяющим его участок от Хантингтон-авеню, с асимметрично организованным приходским домом домашнего масштаба. Библиотека выполнена в светлых и монохромных тонах, вся из гладко ограненного милфордского гранита, который изначально был почти белым и даже сегодня намного светлее розового милфордского гранита из Тринити. Более того, это простая четырехугольная масса, увенчанная панелями ^[221] шатровая крыша средней высоты; масштаб повсюду монументальный, а детали скудные, но в высшей степени обходительные. И все же, если контраст с "Троицей" Ричардсона 1873-7 годов так велик — и еще больше с тяжеловесным просторечием ричардсоновцев, которое долгое время было иллюстрировано к югу от библиотеки в магазине S. S. Pierce Store, построенном из коричневого камня, только что построенном С. Эдвином Тоби в 1887 году, - то преемственность с работами Ричардсона середины восьмидесятых не менее заметна.

Например, ни одна из поздних работ Ричардсона не была полихромной. Три его наиболее выдающихся здания, здания округа Аллегейни в Питтсбурге и дома Глесснера и Маквея в Чикаго, были построены из светлого гранита, в то время как дом Уордера в Вашингтоне построен из гладкообтесанного известняка, такого, какой Уэллс хотел использовать для домов Вилларда. Прежде всего, четырехугольный корпус Бостонской библиотеки с его правильными дугообразными окнами довольно точно повторяет дизайн только что завершенного шедевра Ричардсона - магазина Marshall Field Store. Таким образом, по сути, Ричардсона бывших помощников, для всех Возрождения прецедент их подробным описанием—и двор Тони Римского кирпича почти Bramantesque в лечении, чем Виллард домов—в очень заметной степени только идти дальше в направлении, которое он сам уже принял.

Поскольку большинство современников в своей наивности считали ричардсоновский музей просто романским возрождением, понятно, что они видели в таких вещах, как дома Виллар и Бостонская публичная библиотека, альтернативное — и антиричардсоновское - возрождение эпохи Возрождения. Нельзя также отрицать, что оформление внешнего вида

Библиотеки заимствовано у стен храма Альберти Малатестиано в Римини почти так же непосредственно, как аркада во дворе скопирована с галереи дворца Канцеллерия в Риме.^[292]

Лестничный холл, читальный зал и даже второстепенные коридоры ясно обнаруживают свое летаруйское происхождение, когда их изучают по чертежам архитекторов, рисункам, которые имитируют сам стиль рисования табличек Летаруи. Лестничный холл, отделанный желтым сиенским мрамором, имеет стены, аллегорически украшенные французским художником Пюви де Шаванном, которого принято считать величайшим монументалистом эпохи; в родильной палате есть совершенно другой иллюстративный шекспировский фриз, написанный Эдвином А. Эбби; в холле на верхнем этаже представлены самые амбициозные фрески Джона Сингера Сарджента. Связанная с ним скульптура Огастеса Сент-Годенса и других менее интересна; но эти заметные декоративные приращения, сделанные руками художников и скульпторов со значительной репутацией, помогают объяснить, почему на протяжении целого поколения считалось, что это здание положило начало настоящему "американскому возрождению", в котором участвовали все виды искусства. Международная выставка этого 'Возрождения' стала моментом раннего триумфа.

Когда в 1891 году было решено провести в Чикаго первую американскую международную выставку в ознаменование 400-летия открытия Америки Колумбом, первоначальная архитектурная ответственность легла на чикагскую фирму Burnham & Root. В тот самый момент они работали над двумя самыми замечательными из ранних чикагских небоскребов: Reliance Building (фото [115в](#)), строительство которого началось в 1890 году и которое в конечном итоге стало наиболее откровенным выражением новой цельносkeletalной конструкции, и Monadnock Building, строительство которого началось в следующем году и которое стало последним очень высоким зданием с наружными стенами из несущей кладки (см. Главу [14](#)). Наиболее репрезентативные чикагские небоскребы того периода от Burnham & Root, Женский храм и масонское здание, носили в целом ричардсоновский характер; и ричардсоновское влияние никогда не было более сильным и повсеместным в Чикаго, чем в течение пяти лет после его смерти. Но главные здания Всемирной Колумбийской выставки,^[293] когда они выросли в 1892-3 годах, оказались ни ричардсоновскими, ни вообще металлическими конструкциями, как на Парижских выставках 1878 и 1889 годов (см. Главу [16](#)).

Бернхэм в 1891 году пригласил различных ведущих архитекторов Востока помочь ему в проектировании Всемирной выставки, как обычно называли чикагскую выставку. Затем, в том же году, умер его партнер Рут, дизайнер этой пары. Так получилось, что выходцы с Востока, не столько стареющий Хант, декан факультета, сколько энергичный и исполнительный Макким, задали тон; Макким даже предоставил Бернхэму нового дизайнера в лице Чарльза Б. Этвуда (1849-95) на замену Руту. На выставке, в сотрудничестве с ландшафтным архитектором Олмстедом над планировкой, был создан великолепный "Белый город", наиболее полная новая урбанистическая концепция^[294], реализованная с момента перепланировки Парижа и Вены в третьей четверти века (рисунок [20](#)).

Конструкция из металла и стекла правильных рядов огромных выставочных зданий была почти полностью скрыта замысловатыми фасадами из белой штукатурки с колоннами, которые, как во сне, отражались в формальных "лагунах" Олмстеда. Вдохновение архитекторов было в целом академическим, а не специфически итальянским или классическим, и только один или два небольших государственных павильона соответствовали моделям колониального возрождения. Доминирующий масштаб был действительно очень велик, и фасады различных зданий, хотя и выполненные разными архитекторами, как восточными, так и западными, были удивительно гармоничны.

Молодые люди, вернувшиеся из парижской высшей школы, должно быть, работали сверхурочно, чтобы привести в соответствие с растущими академическими стандартами McKim проекты различных известных архитекторов, которые в течение последнего десятилетия более или менее придерживались ричардсоновской концепции.

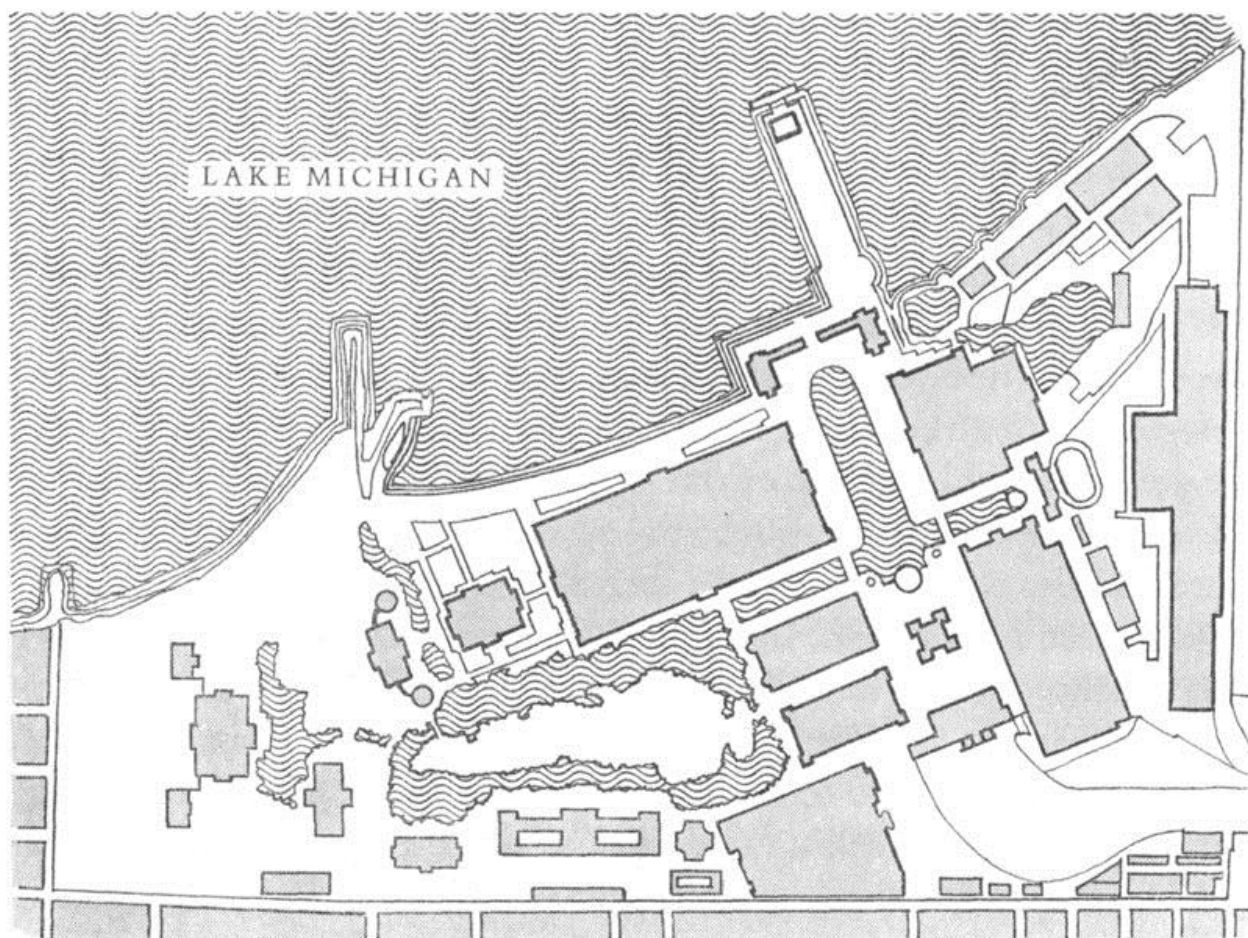


Рисунок 20. Д. Х. Бернхэм и Ф. Л. Олмстед: Чикаго, Всемирная выставка, 1893 г., план

Несмотря на огромное значение шавского влияния в Америке примерно в 1880 году, после проектирования домов Виллара в 1883 году американские архитекторы продвинулись гораздо быстрее, чем сам Шоу, по пути к абстрактному порядку и стилистической дисциплине. Дом Х. А. К. Тейлора в американской версии представил официальное возрождение восемнадцатого века — независимо от того, назовете ли вы его "Монументальным в стиле королевы Анны" или "неогоргианским" - до того, как Шоу начал строить свой дом для Фреда Уайта. Возможно, даже знаменательно, что это было сделано для американского клиента. Всемирная выставка начала девяностых выдвинула на первый план более классический и упорядоченный вид неоакадемизма, чем когда-либо достигал Шоу. Например, по стандартам следующего поколения здание изящных искусств Этвуда в Чикаго (Номер [109А](#)), хотя и основанное на проекте Римской премии 1857 года, было более современным, чем отель Шоу Piccadilly 1905-8 годов постройки (номер [107](#)). Парижская выставка 1889 года была примечательна своими великими достижениями в области металлоконструкций, Эйфелевой башней (Фото [130А](#)) и галереей машин Контамена (см. Главу [16](#)). Но фасады Гран-Пале, построенные для Парижской выставки 1900 года, постоянно выполненные в камне, кажутся лишь более солидным воплощением гипсового

"города-мечты", который Бернхэм и Макким создали на берегу Чикагского озера в начале десятилетия.

Независимо от того, действительно ли Чикаго оказал влияние на Париж в конце девяностых, не может быть никаких сомнений в том, что влияние Ярмарки в Америке было действительно очень велико. В 1892 году, когда строились здания Ярмарки, молодой Фрэнк Ллойд Райт построил свой дом цветов в Чикаго в довольно очевидном подражании дому Тейлора McKim, Mead & White (см. Главу [15](#)). В следующем году он представил на конкурс полностью академический проект для музея и библиотеки в Милуоки. Более того, этот проект, основанный на восточном фасаде Лувра Перро, был более изысканным в своем академизме, чем здания, которые преемники Ричардсона, Шепли, Рутан и Кулидж, которые уже перешли, как и почти все остальные, в лагерь МакКима, возводили в том году для Чикагской публичной библиотеки и Чикагского института искусств на Мичиган-авеню.

Величайший исторический парадокс этого периода в Чикаго заключается в том, что в то самое время, когда готовился академический триумф Ярмарки, коммерческая архитектура девятнадцатого века также достигала здесь своего апогея. Еще до смерти Ричардсона, в середине восьмидесятых, его традиция распалась. С одной стороны, это было связано с его собственным обучением французскому языку и его зависимостью от различных стилей прошлого, хотя и ограниченной, а также с его растущим интересом к архитектурному порядку, который развивался под руководством МакКима (см. Главу [24](#)). Другая сторона, проистекающая из его чувства материалов, одновременно интеллектуального и интуитивного, и его интереса к функциональному выражению — качествам, которые были наиболее заметны в его домах с черепицей и коммерческих зданиях, — обеспечила платформу, с которой сначала Салливан, а затем Райт в конце восьмидесятых и девяностых годах продвинулись к созданию первой современной архитектуры (см. Главы [14](#) и [15](#)).

Если мы хотим полностью оценить важность Ричардсона и, более того, Шоу — в том, что касается развития домашней архитектуры, — то должны быть известны истории общего развития коммерческих зданий и жилых домов в Англии и Америке вплоть до 1900 года. Из двух вариантов коммерческая архитектура является более простой и в то же время более драматичной. Кульминацией этой истории стали американские небоскребы девяностых годов, которые с тех пор, как в 1893 году в Чикаго на ярмарку приехало так много иностранных гостей, были признаны одним из главных и наиболее характерных архитектурных достижений всего периода, о котором идет речь в этой книге.

ГЛАВА 14

РАСЦВЕТ КОММЕРЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В АНГЛИИ И АМЕРИКЕ

ТНЕЛиния технического развития, простирающаяся от текстильных фабрик с чугунными каркасами 1790-х годов в Англии до небоскребов со стальными каркасами 1890-х годов в Америке, кажется потомкам простой и очевидной. Но, на самом деле, различные задержки и тупики делают историю длинной и сложной. Наиболее значительные технические достижения в железобетонном строительстве первой половины века были достигнуты не в коммерческой сфере, и рассказ в этой главе ни в коем случае не является простым повторением и продолжением истории железобетонного строительства вплоть до 1855 года, которая была представлена ранее (см. Главу [7](#)).

Большая разница между мельницей Benyons, Marshall & Bage 1796 года постройки в Шрусбери, положившей начало металлоконструкциям, и зданием Sullivan's Guaranty Building в Буффало, штат Нью-Йорк, построенным столетием позже, заключается в том, что английская мельница - это чисто техническое достижение строительства без архитектурных претензий. Если мельница не была анонимной в буквальном смысле, то, безусловно, была работой мельника, а не архитектора; небоскреб, с другой стороны, является главным архитектурным памятником длительного периода в полтора столетия, о котором идет речь в этой книге, и шедевром одного из величайших и наиболее творчески оригинальных дизайнеров, созданных в девятнадцатом и двадцатом веках (Фото [119](#)). Но небоскребы 1890-х годов также представляют собой кульминацию разработок в области строительства, которые начались с английских мельниц 1790-х годов, даже если эти разработки далеко не исчерпывают историю коммерческой архитектуры девятнадцатого века. То, как офисные здания постепенно вошли в сферу архитектуры и к концу девятнадцатого века поднялись в этой сфере так высоко, что лишь немногие произведения 1890-х годов в других областях строительства могут сравниться по качеству дизайна с великолепными ранними небоскребами, возможно, более важно для западной культуры в целом, чем чисто технический аспект истории. Переплетение этих двух нитей делает полный сюжет одним из самых интересных и сложных в истории архитектуры девятнадцатого века.

Коммерческое здание девятнадцатого века не нуждается в очень точном определении. Он включает в себя несколько слегка отличающихся друг от друга типов зданий, подходящих для нужд бизнеса, все они состоят из ряда идентичных верхних этажей, разделенных на офисы или складские помещения, с магазинами или представительскими помещениями внизу или без них. Узкоспециализированные и очень прибыльные концерны, такие как банки и страховые компании, для которых престиж различного рода все чаще становился главным желанием, были первыми, кто стремился к достоинству и архитектурному оформлению, нанимая архитекторов с устоявшейся репутацией. Такие агентства также хотели, чтобы здания были огнестойкими в той же степени, что и современные владельцы фабрик. Уже в самой ранней работе Соана в Банке Англии он, как было отмечено, подражал

некоторым французским техническим достижениям, которые Луи только что использовал во Французском театре в Париже, прежде чем эти достижения были впервые применены на английской текстильной фабрике (см. Главы [1](#) и [7](#)). Вдоль Риджент-стрит, примерно в 1820 году, Нэш и другие компании размещали менее претенциозные предприятия в зданиях смешанного характера и менее пожаробезопасной конструкции. Но для помещений на первом этаже здесь обычно требовались очень широкие витрины, подобные тем, которые стали возможными благодаря использованию железных опор, хотя верхние этажи все еще были почти идентичны внутренним террасам.

В Бостоне в середине двадцатых годов Пэррис проектировал для улиц, примыкающих к его Торговому залу, коммерческие фасады гораздо более оригинального характера, используя не железо, а гранит в монолитных стойках и перемычках, чтобы создать каркас каменной кладки, заполненный широкими и близко расположенными окнами на всех этажах (фото [112В](#)).^[295] В более поздних бостонских работах следующих двух десятилетий в рамках этой традиции архитекторы, такие как Исая Роджерс и различные строители, использовали железо для внутренних опор, а иногда и для внешней отделки на уровне первого этажа. Но гранитный "каркасный" фасад опередил полностью скелетонизированный чугунный фасад в Америке ровно на четверть века.

В Англии в сороковых годах полные внутренние каркасы из железа, несущие арки из кирпича или черепицы, до сих пор использовавшиеся в основном на текстильных фабриках, все чаще применялись для улучшенных коммерческих работ, но характерные экстерьеры коммерческих зданий^[296] остались полностью несущими каменными конструкциями. Однако, по крайней мере, в одном случае, в небольшом квартале на Уотлинг-стрит, 50 в Лондоне, который, вероятно, был построен до 1844 года, железо выходило на внешнюю поверхность в сплошных оконных рамах верхних этажей, хотя угловые опоры и участки стены между этажами были из цельной кирпичной кладки.

От К. Р. Кокерелла, титульного архитектора Банка Англии после ухода Соуна на пенсию в 1833 году, и других архитекторов, таких как Хоппер, банки и страховые компании Лондона и других крупных городов, в тридцатые и сороковые годы были получены выдающиеся здания, полностью выполненные из камня. В одном особенно прекрасном здании, возведенном в 1849-50 годах исключительно для использования в качестве офисов, банковских помещениях позади монументального филиала Банка Англии Кокерелла 1845-8 годов на Кук-стрит в Ливерпуле, он вплотную приблизился к прямоте каменной кладки, характерной для современных бостонских архитекторов и строителей (Фото [112А](#)). Огнеупорная конструкция повсюду представляла собой сводчатую каменную кладку, более того, железо использовалось только для световых люков над лестничными колодцами.

Однако для общего характера коммерческой архитектуры вплоть до конца пятидесятих годов более значимыми были здания А. & G. Williams в Брансуике 1841-2 годов постройки, также в Ливерпуле. В этом очень большом четырехугольном здании с общими офисами они следовали модели *palazzo*, представленной недавно построенным Реформ-клубом Барри, почти так же точно, как Джордж Александер годом ранее уже сделал в своем Сберегательном банке в Бате. Стиль *palazzo* вскоре стал излюбленным для импозантной коммерческой архитектуры в Великобритании, а вскоре и в Соединенных Штатах.^[297] Благодаря регулярным рядам окон хорошего размера и особому престижу, обусловленному тем, что во времена Возрождения здесь проживала торговая аристократия, это здание имело определенные аспекты, как реальные, так и символические, соответствия потребностям деловых людей. У него также были серьезные недостатки, которые вскоре привели к постепенному отходу от прежних формул дизайна.

Большое расстояние между окнами, требуемое для правильного *palazzo precedent*, было неудобным для офисов, требующих максимального естественного освещения, которое так охотно обеспечивали Пэррис и другие в своих гранитных зданиях в Бостоне и неизвестный дизайнер на Уотлинг-стрит, 50 в Лондоне. Поэтому вскоре окна были значительно увеличены и также расположены ближе друг к другу. Более того, иногда, как на большом хлопчатобумажном складе, построенном на Паркер-стрит в Манчестере в 1850 году Дж. Э. Греганом (1813-55), все более тяжелые рамы устанавливались только на все остальные отверстия. По идее, такие "дворцы" не должны были быть выше трех этажей, но быстро растущая стоимость хороших участков в городских деловых районах делала еще более желательным возведение офисных зданий в четыре и пять этажей, подобных террасным домам того периода.

Уже в офисах Sun Assurance на Треднидл-стрит в Лондонском сити, спроектированных в 1839 году и построенных в 1841-2 годах, которые на самом деле совсем не соответствуют стандартной формуле *palazzo*, Кокерелл не только открыл первый этаж аркадой из изогнутых сегментарных арок, но и соединил два самых верхних этажа за выступающей колоннадой, чтобы уменьшить видимую высоту фасада до трех этажей. На другой стороне улицы, в здании Королевской биржи 1844-5 годов постройки, Эдвард Лансон (1812-88) в 1844-5 годах поднял весь фасад своего дворца над высокой застекленной аркадой и превратил окна верхнего этажа в нечто вроде фриза, как Барри уже сделал на втором этаже Реформ-клуба (фото [35В](#)). В Манчестере двоюродный брат Лансона Эдвард Уолтерс (1808-72) в здании Сайласа Швабе 1845 года постройки на Мосли-стрит, 41 соединил окна первого и второго этажей декоративной аркадой.

Здание с экстерьером, полностью выполненным из чугуна, которое Джеймс Богардус (1800-74) спроектировал и построил для собственного использования в Нью-Йорке в 1848-50 годах, в то время получило широкую огласку,^[290] и до сих пор известно, хотя давно снесено. На углу Вашингтон-стрит и Мюррей-стрит в Нью-Йорке сохранилось еще одно здание Богардуса - Laing stores, возведенное за два месяца в 1849 году (фото [67В](#)). Хотя в Великобритании никогда не было такого широкого использования чугунных фасадов, как в Америке в пятидесятые и шестидесятые годы, судя по свидетельствам современников, кажется вероятным, что какой-то архитектор, вероятно, Оуэн Джонс, построил один из них на Оксфорд-стрит, 76 в Лондоне, примерно за год до 1851 года. Как бы то ни было, основатель компании *ironfounder* по имени Макконнел предоставил конструктивные элементы для офисного здания, которое до сих пор стоит^[291] на Ямайка-стрит, Глазго, в 1855 году, с полностью чугунным фасадом. Любопытной особенностью конструкции этого сооружения является изящная железная арматура, образующая ряд аркад между основными опорами конструкции. Это декоративное устройство, конструктивно бессмысленное из железа, за исключением креплений, хотя и использовалось Пакстоном в Хрустальном дворце, вероятно, является имитацией каменных аркад, которые в середине пятидесятых постепенно изменяли более раннюю парадигму *palazzo* до неузнаваемости.

В 1849 году Уайлд использовал два ряда итальянских готических аркад в своих северных школах Святого Мартина в Лондоне, и *the perspicacious Street* отметила в статье очевидную пригодность темы для коммерческих фасадов, как уже отмечалось. В Манчестере в 1851 году Starkey & Cuffley в паре магазинов использовали ряды из трех арок на каждом из двух фасадов в четырех этажах, скрепив их спаренными колоннами, обозначающими концы стен для вечеринок.

Отмена налога на окна в 1851 году привела к значительному увеличению площади окон. В знак ликования по этому поводу Х. Р. Абрахам в следующем году изготовил тройные окна во всех своих окнах на первом и втором этажах здания У. Х. Смита по адресу 188-192 Strand в

Лондоне, но без использования каких-либо арок вообще. Однако два года спустя в здании мебельного магазина Neal's на Тоттенхэм-Корт-роуд в Лондоне Джеймс М. Локьер (1824-1865) перенес *аркаду кватроченто* по всему первому этажу.

К этому времени как архитекторы, так и общественность осознали, что формула Высокого Возрождения отличается от формулы Барри (см. Главу 4). Рядом с Реформ-клубом на Пэлл-Мэлл новый фасад Карлтон-клуба Сиднея Смирка, спроектированный в 1847 году, подходил к завершению с опозданием в середине пятидесятых. Более того, его аркады в стиле Сансовинеска уже перекликались с первым этажом Клуба армии и военно-морского флота Парнелла и Смита 1848-51 годов постройки через дорогу. Этим лондонским моделям внимательно следовал Уильям Б. Джинджелл (1819-1900) в своем банке Западной Англии на Корн-стрит в Бристоле в 1854 году и значительно превзошел по рангу великий венецианский *палаццо*, который Дэвид Ринд (? -1883) возвел в 1855 году на Принсес-стрит в Эдинбурге для Ассоциации жизни Шотландии.

Возможно, прекрасный склад на Темпл-стрит, 12 в Бристоле с тремя группами тройных арок на каждом из верхних этажей принадлежит Гингеллу и датируется этим временем. Здесь нет сансовинской пышности его банка, но тонкая отделка каменных стен, облицованных выпелом, выложенных случайным тесаным деревом, с отделкой из гладкого камня для ванн и цветными вуссуарами, обрамляющими арки, имеет некоторое сходство с Бристольской больницей общего профиля, которую он строил в 1853-1857 годах, особенно в очень смелой рустовке арок первого этажа.

Как бы то ни было, два лондонских здания 1855 года постройки продвинулись почти так же далеко в направлении фасада, полностью увитого аркадами. Здание Ходжсона у Ноулза на Стрэнде на углу Чансери-лейн имело общий характер *палаццо*, но все окна были арочными, как в зданиях *Рундбогеншталя*; более того, их отделка углублялась в стену, а не выступала из нее, так что участки стены между ними визуально превращались в простые простенки, хотя на них и не было выступов. Офис Crown Life на Нью-Бридж-стрит, Блэкфрайарз, был построен в 1855-7 годах друзьями Раскина Дином и Вудвордом, с которыми он был наиболее тесно связан именно в те годы. Округло-сводчатая средневековая аркада этого фасада, с простенками, едва ли более узкими, чем в здании Ноулза, но при этом сочлененными основаниями и выступами, несомненно, может претендовать на рускинскую санкцию. Во всяком случае, здесь произошел первый важный контакт между передовой викторианской готикой и коммерческим миром, контакту суждено было быть очень плодотворным в течение следующих пятнадцати лет или около того. Отныне даже архитекторы без эстетических притязаний были готовы использовать аркады.

Английскому развитию фасадов с аркадной кладкой можно найти аналоги в Америке, особенно в Филадельфии.^[300] Там С. Д. Баттон (1803-97), Наполеон Ле Брюн (1821-1901) и другие в зданиях 1852-3 годов постройки на Честнат—стрит - которые все еще сохранились по адресу 239-241 by Button - последовательно использовали арочные проемы между тонкими опорами; а Нотман в 1855 году предоставил для Джексона-Билдинг на 418 Арч-стрит фасад, еще более полно оформленный аркадами на всех его четырех этажах, чем офис Crown Life. Более того, к этому времени рельефный дизайн первых железных фасадов Богардуса также уступил место декоративным аркадам в подражание фасадам из каменной кладки.^[301]

Железо оставалось за кадром в большинстве английских зданий с аркадами. Однако на складе Уотерхауса Fryer & Binyon в Манчестере 1856 года постройки, верхние стены которого были украшены полихромной росписью Дворца дождей, которой так восхищался Раскин, первый этаж был открыт аркадой на спаренных железных колоннах. На складе

Wellington Williams в 1858 году в Литтл-Бритен в Лондоне малоизвестная городская фирма J. Young & Son использовала аркады на всех пяти этажах с железными колоннами для поддержки внешних заказов; таким образом, ширина опор могла быть значительно уменьшена, а эффект общего сочленения был намного усилен, как в филаделфийских зданиях.

Очень рускинианский проект новых правительственных учреждений от Deane & Woodward 1857 года с бесконечными аркадами в итальянской готике и небольшим складом на Мерчант-стрит в Бристоле 1858 года работы Годвина придал некоторый импульс использованию стрельчатых арок вместо круглых. Но в целом лучшие из бесчисленных аркадных фасадов в Англии сохранили округлую форму, какими бы готическими ни были другие их детали. Более того, в одном из крупнейших и прекраснейших образцов начала шестидесятых, складе Кассапиана на Лидс-роуд, Брэдфорд, возможно, работы Локвуда и Моусона, детали выполнены в академическом римском стиле (Фото [114в](#)).

Какими бы разными они ни были, этот фасад в Брэдфорде и фасад современного склада Godwin's по адресу 104 Stokes Croft в Бристоле, в котором гораздо больше рускинского, чем в чем-либо от Deane & Woodward, являются двумя шедеврами жанра в его лучший момент (Фото № 113: pl113). Очень высокого качества также отличается 60 Mark Lane в Лондонском сити, построенный Джорджем Эйтчисоном в 1864-5 годах. Там полностью задокументировано существование полного железного скелета, предположительно, но не наверняка присутствующего в большинстве других примеров. Более того, с тыльной стороны металл выходит на внешнюю поверхность стены точно так же, как это было на Уотлинг-стрит, 50, построенной примерно двадцатью годами ранее.

В Филадельфии Уильям Джонстон в 1849 году начал строительство семиэтажного здания Jayne Building на Честнат-стрит, ¹⁸⁰² представляя новую вертикальную формулу дизайна коммерческих фасадов. Над обычным цокольным этажом во всю высоту здания возвышаются узкие гранитные опоры в форме группирующихся колонн, сливающиеся в венецианский готический узор под парапетом терминала. Независимо от того, Сэмюэл К. Хокси, подрядчик, который предоставил гранит Куинси для этого и других зданий в Филадельфии, был знаком с работой "гранитный скелет" Пэрриса, Роджерса и других в Бостоне, неясно. Но в следующие несколько лет Дж. Си Хокси и его бывший партнер Баттон построили в Филадельфии немало фасадов с аналогичной вертикальной и 'скелетонизированной' отделкой. То, что находится через дорогу от Джейн Билдинг, уже упоминалось, поскольку проемы между опорами повсюду перекрыты сегментарными арками. Здание Баттона на Честнат-стрит, 723-727, построенное в 1853 году, и его сохранившееся здание Лиланда на Саут-Третьей улице, 37-39, являются, так сказать, еще более "протосалливианскими". Луис Салливан, вероятно, видел такие объекты, как Джейн-билдинг и Лиланд-билдинг, и восхищался ими, когда работал у Фрэнка Фернесса в Филадельфии в семидесятых; безусловно, они являются предвестниками его характерных работ восьмидесятых и даже девяностых.

К этому времени в Англии и Америке также использовались различные другие способы сведения стены к немногим большему, чем облицовка железными элементами конструкции. Примечательное небольшое здание в Лондонском сити, дата и авторство которого неизвестны, но, вероятно, работы Томаса Хейга, построенное в 1855 году, находится по адресу Финч-лейн, 22, с другим фасадом, выходящим во двор сбоку. На обоих этих фасадах два нижних этажа соединены вместе визуально за счет отступления горизонтального переклада между ними, а лепная каменная кладка очень узких опор имеет почти металлическую чешую и четкость.

Еще более поразителен Ориел Чамберс^[303] на Уотер-стрит в Ливерпуле, построенный в 1864-5 годах Питером Эллисом (1835-84), и еще одно здание меньшего размера, построенное им годом или двумя позже на Кук-стрит, 16. На передних фасадах этих зданий каменная кладка уменьшена почти так же, как на Финч-лейн, 22, но с большей декоративной обработкой, в обоих случаях скорее металлического характера. В Oriel Chambers эркеры из листового стекла в изящных металлических рамах консольно расположены в каждом проеме всех верхних этажей, создавая равномерный ритм, нарушаемый только неуклюжим гребнем наверху (Фото [114А](#)). На Кук-стрит, 16 все каменные перекладины отодвинуты назад, что еще сильнее, чем в Oriel Chambers, подчеркивает непрерывные вертикальные линии стоек. Однако общий узор еще раз несколько запутывается из-за арок по верху, которые соединяют стойки вместе. Задние стены обоих зданий Эллиса еще более открыты по дизайну и непосредственно отражают металлический каркас. По направлению к узкому двору сбоку от Эркерных покоев только каждая третья железная опора облицована каменной кладкой; те, что между ними, свободно возвышаются за стеклом окон с горизонтальными створками, верхние плоскости которых наклонены внутрь. По сути, это ранний пример "навесной стены" (см. Главу [22](#)).

Если в некоторых технических отношениях чикагский небоскреб девяностых годов, кажется, почти преждевременно возник в Ливерпуле в шестидесятых, как в некоторых других отношениях это произошло в коммерческих зданиях Филадельфии пятидесятых, непосредственное влияние этих зданий Эллиса, похоже, было почти нулевым. В конце концов, Оуэн Джонс в фасаде в Дерби в 1872 году и Томас Эмблер в угловом здании на 46-47 Бор-лейн в Лидсе в 1873 году действительно стали использовать только железо и стекло, опустив всю каменную кладку; но более характерные коммерческие работы тех лет можно увидеть на таких складах неизвестных рук, как на Йорк-Плейс 1-2 в Лидсе, с аркадой, четко выполненной из формованного кирпича, поднимающейся на все верхние этажи, что-то вроде филадельфийских зданий пятидесятых годов, или более крупный пример на Стрейт-стрит в Бристоле, с гораздо более массивной аркадой, охватывающей несколько этажей. верхние этажи, красиво отделанные камнями разных цветов и текстур и очень смело и просто детализированные. Подобные вещи, однако, очень скоро показались англичанам не продвинутыми, а отсталыми, поскольку внимание современников сосредоточилось на Новозеландских покоях королевы Анны Шоу 1872-1872 годов.

Очень не по-шавиански построенное Ричардсоном здание American Express^[304] в Чикаго 1872-183 годов впервые упоминает в этой истории метрополию Среднего Запада. В нем не было аркад, но окна были расположены очень близко, иногда (как могло показаться) между ними были только легкие металлические колоннеты в качестве средников. Во всем этом также чувствовались прямота и "реализм" лечения, сравнимые с более монументальными работами Ричардсона того времени, в частности со зданиями суда округа Хэмпден и государственной больницы Буффало, которые были спроектированы в прошлом году и в настоящее время все еще находятся в стадии строительства. Но зависимость Ричардсона от английской коммерческой деятельности предыдущих пятнадцати лет стала еще сильнее в его первом по-настоящему прекрасном деловом здании the Cheney Block (ныне универмаг Brown-Thompson), построенном в Хартфорде, Коннектикут, в 1875-6 годах (Фото [116А](#)). Здесь широкая галерея на первом этаже, включая мезонин, и более узкая галерея наверху, занимающая несколько этажей - как на самом проторичардсоновском складе на Стрейт-стрит в Бристоле - выполнены с типично ричардсоновской каменностью из коричневого камня, облицованного каменоломнями. Но окантованные арки вносят смелую ноту полихромии высокой викторианской готики, а резные детали выдержаны в резком, но богато натуралистичном ключе — также в духе высокой викторианской готики —

орнамента на самых ранних частях церкви Святой Троицы в Бостоне, выполненных, вероятно, годом или двумя раньше.

К этому времени в Нью-Йорке уже появился небоскреб^[205], и лидерство в коммерческой архитектуре навсегда пересекло Атлантику. Ни одно из сооружений, рассматривавшихся до сих пор в этой главе, за исключением Джейн Билдинг, не было более пяти или шести этажей в высоту, поскольку нельзя было ожидать, что бизнес-клиенты будут подниматься более чем на четыре или пять лестничных пролетов. Но, несмотря на это, средняя высота зданий в финансовых районах городов почти удвоилась с восемнадцатого века, отчасти из-за общего увеличения этажности, отчасти из-за значительного увеличения высоты этажей. Вертикальная транспортировка людей, которая позволила бы возводить офисные здания высотой значительно больше пяти этажей — промышленные здания часто уже были намного выше, — становилась все более осуществимой в сороковые и пятидесятые годы. Подъемники для товаров стали обычным явлением на английских складах после 1840 года, а в 1844 году у монумента Банкер-Хилл появился пассажирский подъемник, приводимый в действие паровой машиной. В Нью-Йорке в магазине Naughtwout на Бродвее в 1857 году был установлен первый практичный пассажирский лифт в обычном городском здании. Это был тип, разработанный Элишей Г. Отисом. Позже в том же году в отеле Fifth Avenue в Нью-Йорке был введен лифт другого типа. Лифт 1860 года постройки в отеле Westminster Palace в Лондоне, по-видимому, не функционировал, по крайней мере, в течение нескольких лет. Здание Equitable Building, проект которого Артур Гилман и Эдвард Кимбалл во главе с Джорджем Б. Постом (1837-1913) выиграли в конкурсе в 1868 году, было первым офисным зданием в Нью-Йорке, оснащенным лифтом с момента его завершения в 1871 году. Сразу после этого лифты были введены в нескольких других аналогичных сооружениях, а на крышах существующих зданий часто пристраивались одно- или двухэтажные мансарды. Таким образом, в начале семидесятых в Нью-Йорке назревали большие перемены.

Несмотря на панику 1873 года, в середине семидесятых годов началось строительство того, что по праву можно считать первыми небоскребами - девятиэтажных (260 футов) Здание Tribune Building и десятиэтажное (230 футов) здание Western Union Building. Таким образом, высота обоих зданий примерно вдвое превышала высоту даже самых высоких офисных сооружений, таких как пятиэтажное (130 футов) здание Western Union Building. Справедливое строительство, возведенное в предшествующий период бума. Эти первые небоскребы выросли до высот, которых до сих пор в Америке достигали только церковные шпили, о чем свидетельствуют общие виды горизонта Нью-Йорка около 1875 года. Ни здание "Нью-Йорк Трибюн" Ханта, сохранившееся, но с тех пор возведенное на много этажей выше, ни здание "Вестерн Юнион Телеграф Пост", давно снесенное, не включали в себя никаких других технических новшеств^[206] и их дизайн вообще не был тесно связан, как у Ричардсоновского квартала Чейни в Хартфорде, с передовой английской коммерческой работой предыдущего десятилетия. Парадоксально, но построенное французами здание Hunt's building несколько более английское по характеру из двух; но, несмотря на всю непосредственную выразительность тройных окон в каждом проеме, детали повсюду грубые и неуклюжие, а силуэт очень высокой мансарды и асимметрично расположенной башни с самого начала был властным. Последующее увеличение количества этажей сделало здание еще более массивным по внешнему виду. Здание Tribune представляло интерес главным образом своей относительно большой высотой, сейчас незаметной среди гораздо более высоких небоскребов, построенных вокруг нее позже. Однако, безусловно, стоит отметить почти полное отсутствие какого-либо археологического стиля, такого как романский стиль в квартале Ричардсона Чейни или яростная полихромная и колючая готика собственной школы богословия Ханта в Йельском университете, строительство которой все еще продолжалось в то время.

Здание почты Western Union было лишь номинально французским, поскольку его довольно грубое обращение со Второй империей было больше связано с более ранними английскими и американскими проектами в этом стиле, чем с чем-либо парижским (Фото [115А](#)). Но внешний вид был более упорядоченным, хотя и менее выразительным, чем у небоскреба Ханта, а мансарды наверху громоздились так же величественно к расположенной в центре башне, как и на большом современном почтовом отделении неподалеку. Тем не менее, стилистически здания Post и Hunt устарели почти сразу после завершения строительства; и после перерыва, вызванного депрессией семидесятых, место действия небоскреба переместилось на запад, в Чикаго.

Чикаго, уже ставший мегаполисом Ближнего Запада, в то время почти не имел архитектурных традиций. Впервые возникшая как город в тридцатых годах потребность в быстром строительстве из древесины привела к изобретению или разработке так называемой конструкции 'баллонного каркаса', в которой относительно легкие шпильки или бруски, поднимающиеся на высоту стены, образуют клетку или обрешетку, элементы которой скрепляются между собой с помощью широко используемых гвоздей машинного изготовления. Баллонно-каркасное строительство, таким образом, является типичным ответвлением промышленной революции, которое стало возможным только с механизацией лесопильного завода и производства гвоздей. Теоретически, можно было бы предположить некоторую аналогию между этим методом плотницкого производства в Новом Свете, столь отличным от тяжелого каркасного производства Старого Света, которое до сих пор всегда использовалось и в Америке, и металлическими конструкциями. Однако нет никаких свидетельств того, что Чикаго в пятидесятые и шестидесятые годы относился к железу с большим энтузиазмом, чем Нью-Йорк или другие города; действительно, в Сент-Луисе, похоже, было больше и изящнее образцов чугунных фасадов, особенно в начале семидесятых. Более того, в последнее время новые города Северо-запада Америки приобретали сборные чугунные фасады из Великобритании, точно так же, как Сан-Франциско приобрел многие из своих складов и домов иммигрантов в 1849-50 годах.

В начале семидесятых произошел ужасающий пожар^[307] Чикаго был практически стерт с лица земли. Необходимость быстрого восстановления привлекла туда амбициозных архитекторов и инженеров со всего Востока, но непосредственные результаты их деятельности были какими угодно, только не поучительными. Архитектурное лидерство по-прежнему было сосредоточено в Бостоне и Нью-Йорке; в любом случае, это лидерство редко бывало более запутанным, чем в начале семидесятых, когда даже Ричардсон только формировал свой личный стиль. Собственное здание Ричардсона в Чикаго для компании American Express, несомненно, имело слишком неопределенный характер, чтобы привлечь местных последователей; и он не строил его снова в Чикаго до середины восьмидесятых, к тому времени различные версии Ричардсоновского музея уже поступали в Чикаго из вторых или третьих рук.

Если архитектурная сцена Чикаго и обладала какими-либо достоинствами примерно в 1880 году, то они были в основном отрицательными: отсутствие устоявшихся традиций, отсутствие настоящих профессиональных лидеров и незнание всех архитектурных стилей прошлого или настоящего. Среди архитекторов, поселившихся в Чикаго в семидесятых годах, был датчанин Данкмар Адлер (1844-1900). В 1879 году в его кабинет, сначала в качестве главного рисовальщика, но вскоре в качестве партнера, пришел молодой бостонец Луис Салливан. Как уже отмечалось ранее, Салливан сначала обучался в школе Уэра при Массачусетском технологическом институте, а затем, пока не восстал против его жестких доктрин, в Школе изящных искусств в Париже. Поработав у Фрэнка Фернесса, самого необузданного представителя американской высшей викторианской школы, Салливан выбрал Чикаго не только из-за его очевидных профессиональных возможностей, но и

потому, что ему нравилась идея работать там, где нет мешающих традиций. (Более того, его родители переехали туда из Бостона.)

Самое раннее оригинальное здание, спроектированное Салливаном, Магазин Ротшильдов в Чикаго 1880-1880 годов постройки, на первый взгляд кажется напыщенной компиляцией варварства. Однако при более внимательном рассмотрении и сравнении со зданием Лейтер справа, которое было построено двумя годами ранее инженером-архитектором Уильямом Ле Бароном Дженни (1832-1907), можно легко распознать два вида инноваций, о которых здесь рассказал Салливан. С одной стороны, есть орнамент,^[308] неопределимый в исторических терминах, но имеющий некое сходство — почти наверняка случайное — с англо-японской деталью Несфилда и Годвина. На данном этапе карьеры Салливана следует отметить оригинальность его орнамента, но вряд ли им можно восхищаться. С другой стороны, под замысловатым орнаментальным гребнем Салливан применил основные архитектурные элементы своего фасада со значительной новизной и замечательной логикой. Хотя здание невысокое — это не небоскреб, то есть даже по скромным стандартам 1880 года — Салливан без колебаний последовал примеру филаделфийских коммерческих архитекторов пятидесятых годов, сделав акцент на вертикали. Этого он добился, продолжив опоры, разделяющие его отсеки, поперек шпандрелей, примерно так, как Эллис сделал пятнадцать лет назад в своих зданиях в Ливерпуле, а не используя множество каменных опор.

Следующее здание Салливана в Чикаго, магазин Revell Store, построенный для Мартина Райерсона в 1881-3 годах, продолжил тему магазина Ротшильдов, но расширил его за счет гораздо большего углового блока со значительным смягчением декоративной обработки наверху. Здание Трошера 1884 года постройки, которое было следующим по порядку, намного красивее. Широко расставленные опоры простой кирпичной кладки возвышаются на всю высоту фасада над слегка ричардсоновской аркадой первого этажа из облицованного камнем камня; между ними нет эркеров, как на Oriel Chambers Эллиса или его Ryerson Building^[309] предыдущего года, но широкие горизонтальные окна, разделенные утопленными перемычками. Эти спандрелы очень похожи на спандрелы Эллиса в его другом здании на Кук-стрит, 16, но их настоящие прототипы, скорее всего, можно найти в филаделфийских зданиях by Button, таких как дом 723-727 по Честнат-стрит. Орнамент здесь, теперь еще более упорядоченный, в основном ограничивается этими шпандрелями. Изогнутый гребень на вершине, однако, немного напоминает пышную корону фасада Ротшильдов.

Ранние здания Салливана были не очень высокими и не способствовали техническому развитию небоскреба. Однако в те же годы другие чикагские архитекторы добились заметного эффекта. Для десятиэтажного квартала Монтаук 1882-3 годов постройки, высокого, но не выше первых нью-йоркских небоскребов десятилетней давности, Burnham & Root внедрила откидные фундаменты, чтобы выдержать его огромный вес на илистой чикагской почве, из которой более ранние здания приходилось буквально поднимать каждые несколько лет. Однако по дизайну они довольствовались десятью почти одинаковыми этажами из простого кирпича, пронизанными равномерно расположенными сегментарно-арочными окнами. Каким бы очевидным ни казался такой подход, потребовалось мужество, чтобы использовать его в то время, когда большинство архитекторов все еще пытались замаскировать вызывающую неловкость высоту зданий вдвое меньшей высоты, группируя их этажи в два-три этажа.

Здание страхования жизни на дому, построенное в 1883 году, также имело всего десять этажей в высоту.^[310] Но при его строительстве Дженни изобрел или, по крайней мере, внедрил в Чикаго то, что специально называется "строительством небоскребов", то есть метод переноса внешней облицовки каменной кладки на металлических полках, прикрепленных

болтами к внутреннему каркасу. Дженни, однако, вероятно, думал, что он просто связывает воедино свой металлический каркас и кирпичную кладку, не перенося последнюю полностью, хотя это было установлено, когда конструкция здания была тщательно исследована во время его сноса. В любом случае, здание "Хоум Иншуранс" выглядело гораздо более несущим, чем любая из ранних работ Салливана, если бы его внешние стены были несущими. Дженни, более того, стеснялся откровенности обращения Burnham & Root к кварталу Монток; вместо этого он описывал свои этажи группами, почти так, как если бы несколько зданий обычной трех- или четырехэтажной высоты были небрежно нагромождены одно на другое.

До того, как в 1885 году было завершено страхование жилья, в Чикаго выросли еще два крупных коммерческих памятника: оптовый магазин Richardson's Marshall Field (номер [116в](#)), предпоследнее из крупных зданий, возведенных в Чикаго со стенами, полностью выполненными из несущей кладки, и здание Burnham & Root Rookery Building (см. Главу [13](#)). Оба были начаты в 1885 году, "Ричардсон" был закончен в 1887 году, а "Бернхэм и Рут" - годом ранее, в 1886 году. Внешний вид одиннадцатизэтажного здания Rookery Building - это не пример оголенного "функционализма", который эти архитекторы внедрили в своем квартале в Монтауке, а скорее провинциальная имитация ричардсоновского музея. Однако в стенах суда архитекторы использовали — и с полным осознанием его последствий — новый конструктивный метод здания Jenney's Home Insurance Building, полностью положив кирпичную кладку по бокам центрального вестибюля со стеклянной крышей на внутренний металлический [виз](#) каркас.

С приходом Ричардсона в 1885 году могло показаться, что основные направления развития коммерческой архитектуры, как в плане дизайна, так и в плане строительства, были сосредоточены в Чикаго. Поэтому нелишне еще раз отметить, что McKim, Mead & White в своем здании Goelet на Бродвее в Нью-Йорке 1885-186 годов постройки почти так же откровенно передали небоскреб или высокое офисное здание из множества одинаковых этажей, по крайней мере, над аркадой первого этажа в стиле Ренессанс, как и Burnham & Root в квартале Монтаук. Их окна, однако, были разделены на тройки, как у Ханта в здании Tribune, и также сгруппированы вертикально в высоких панелях из формованного кирпича шириной в проем, поднимающихся только с одним проломом к карнизу. Это было довольно откровенное решение проблемы, и вряд ли его можно назвать 'традиционным' или даже "нефункциональным". Более того, другое здание в Нью-Йорке, издательство Babb, Cook & Willard's De Vinne Press 1885 года постройки на Лафайет-стрит, не совсем недостойно сравнения с магазином Field store. Ему не хватает регулярности и грандиозности масштаба шедевра Ричардсона, но Джордж Ф. Бэбб использовал свой прекрасный красный кирпич в запоздалом *стиле Рундбогенштиля*, и можно предположить, не без некоторого сознательного напоминания об образцах Дюрана начала века.

Последняя коммерческая работа Ричардсона, здание Эймса на Харрисон-авеню в Бостоне 1886-1887 годов постройки, аркада которого была перенесена на всю высоту здания, а экспозиция значительно уменьшена, не оказала непосредственного влияния на Чикаго (см. Главу [13](#)). Первая по-настоящему великая работа Салливана, здание Auditorium (ныне колледж Рузвельта) в Чикаго, по большей части заимствовано непосредственно из магазина Field store, по крайней мере, в том, что касается внешнего вида. Спроектированное в 1886 году и построенное в 1887-9 годах, это обширное и сложное здание или группа зданий с отелем на Мичиган-авеню спереди, оперным театром в центре со стороны Конгресс-стрит и офисами вдоль Уобаш-авеню сзади. Все стены до сих пор состоят из несущей каменной кладки. Чтобы увеличить количество этажей, чем когда-либо делал Ричардсон, Салливан перенес свое тяжелое гранитное основание, облицованное камнем, на два мезонина и увеличил количество этажей, занимаемых главной аркадой, которая поднимается с первого

этажа (фото [117А](#)). Он также повсюду использовал светлый камень, вместо красного гранита и коричневого камня магазина Field store, с гладкими поверхностями над антресолями.

Это выравнивание плоскости стены было продолжено еще больше на башне, которая возвышается над порталом оперного театра на Конгресс-стрит. При этом широкие арочные панели с очень небольшим выступом заполнены шарнирными каменными экранами, в которых окна расположены сплошной сеткой без заметных линий этажей. Карнизная галерея на вершине башни, короткая колоннада, обрамленная длинной горизонтальной панелью со сплошным ленточным окном позади - фактически окном офиса Adler & Sullivan — настолько похожа на галерею Томсона на фасаде его церкви Куинз—Парк шестидесятых годов в Глазго, что трудно поверить, что Салливан не знал об этом. Однако другие свидетельства указывают на то, что на этом этапе своей карьеры он продолжал отказываться от всякого европейского влияния.

В интерьерах, особенно в баре и банкетном зале на верхнем этаже отеля, орнамент Салливана изменился даже более заметно, чем его внешний дизайн. Здесь также, возможно, присутствует влияние Ричардсона, но оно исходит из византизирующих деталей, разработанных Джоном Галеном Ховардом из офиса Ричардсона для дома Маквеев 1885-1870 годов в Чикаго, а не из магазина Field store.

Однако нельзя полностью сбрасывать со счетов возможность вклада в область орнамента блестящего двадцатилетнего молодого человека Фрэнка Ллойда Райта, которого Салливан и Адлер только что наняли рисовальщиком в 1887 году и которому вскоре поручили выполнение бесчисленных чертежей деталей, необходимых для этого масштабного проекта. Выросший на *Грамматике орнамента* Оуэна Джонса[312], о котором Салливан, получивший образование в Париже, утверждал, что не знал, а также на работах Раскина, Морриса и Виолле-ле-Дюка, Райт, возможно, побудил Салливана отказаться от смелой грубости его более раннего орнамента к пышной проработке замысловато пластичного оформления поверхности, характерного отныне для его творчества. работать. Заманчиво даже поверить, что страница Джонса с кельтским орнаментом особенно привлекла внимание ирландца Салливана.^[313]

Вместе со Зрительным залом, хотя и сданным в эксплуатацию годом позже, в Чикаго в 1887-9 годах также возводилось здание в Такоме Уильяма Холаберда (1854-1923) и Мартина Роша (1855-1927), двух молодых архитекторов, получивших образование в офисе Дженни. Здесь наружные стены с двух сторон были полностью обнесены металлическим каркасом внутри, только задние стены и некоторые внутренние перегородки были из несущей каменной кладки, как стены Зрительного зала. Более того, этот факт стал очевиден в откровенном, если не сказать особо отличительном отношении к двум фронтам. Вертикальные ряды эркеров были вынесены на всю высоту здания, и вертикальные и горизонтальные элементы конструкции были облицованы лишь минимальным количеством кирпича и терракоты. Карниз в более или менее ричардсоновском стиле венчал все здание, но общий эффект был ближе к эркерным залам шестидесятых годов Эллиса в Ливерпуле или к некоторым более ранним зданиям Салливана, чем к магазину Field store.

Несмотря на общий поворот восточных архитекторов в сторону неоакадемизма в эти годы, некоторые из тех, кто занимался коммерческой работой, не отставали от того, что происходило в Чикаго. Например, в Бостоне и Нью-Йорке есть офисные здания и склады относительно скромной высоты, построенные в конце восьмидесятых - начале девяностых, которые почти с таким же успехом, как и Салливан, имитируют кирпичную кладку магазина Field Store. Похожие вещи можно увидеть во многих городах Среднего и Дальнего Запада, но

они, скорее всего, заимствованы у Sullivan или Burnham & Root, чем непосредственно у Richardson.

Более того, на Среднем Западе McKim, Mead & White строили в 1888-90 годах два очень больших деловых здания, все еще с несущими каменными стенами, для Нью-Йоркской компании страхования жизни, одно в Омахе, Небраска, и одно в Канзас-Сити, Миссури, практически идентичного дизайна. В отличие от уже характерных чикагских "плит" — четырехугольный план здания Rookery является исключительным — они имеют U-образную форму, и у каждого есть башня, возвышающаяся над основной массой в задней части корта. Оформление стен высокими аркадами столь же очевидно заимствовано из магазина Field store, как и у Sullivan's в Auditorium; однако, как и в современной Бостонской публичной библиотеке, довольно простая отделка носит скорее характер высокого Возрождения, чем романского стиля Ричардсона.

До того, как эти высокие кварталы были достроены на Западе, Брэдфорд Ли Гилберт (1853-1911) представил в Нью-Йорке новое "строительство небоскребов". Его здание-башня 1888-9 годов постройки, как следует из его названия, было башней, а не плитой, с более или менее ричардсоновскими деталями. Стоит отметить, что здание Tower — десятиэтажное, высотой 119 футов — было *не* таким высоким, как первые нью-йоркские небоскребы, построенные в начале семидесятых с несущими стенами. Действительно, двадцатishестьэтажное здание Post's World, или Пулитцеровское здание 1889-90 годов постройки в Нью-Йорке, самое высокое из построенных на тот момент — 309 футов, — все еще имело несущие стены. Конечно, Эйфелева башня, построенная в 1889 году, во многом превосходила по высоте все небоскребы своего времени, какой бы конструкции они ни были; более того, ее не перекрывали до тех пор, пока Эмпайр Стейт Билдинг в Нью-Йорке не вырос по проектам Shreve, Lamb & Harmon в начале 1930-х годов в конце второй волны строительства небоскребов после Первой мировой войны.

Здание Western Union компании Post в начале семидесятых было построено в стиле Второй империи; его World Building все еще был французским, но то, что лучше было бы назвать 'Изящными искусствами'. Он спроектирован как серия трех- или четырехэтажных дворцов эпохи Возрождения, расположенных один над другим и увенчанных большим богато украшенным куполом. Все следующие нью-йоркские небоскребы строились по новому структурному методу, введенному Гилбертом в строительстве Тауэра; но Post, Price и другие архитекторы, которые их проектировали, использовали богато украшенные элементы орнамента эпохи Возрождения без какой-либо осмотрительности McKim, Mead & White в своих страховых зданиях в Канзас-Сити и Омахе. Характерными для этого периода являются здание Прайса American Surety Building на Бродвее и Уолл-стрит, начатое в 1894 году, и его здание St James Building 1897-8 годов постройки на бродвее 1133, оба в Нью-Йорке, и здание Post's Park Building в Питтсбурге, завершенное в 1896 году. Последнее здание Havemeyer Building в Нью-Йорке, построенное ранее, в 1892 году, однако, все еще было в некотором роде ричардсоновским.

Разработка оригинального проекта небоскреба примерно в 1890 году - это история Среднего Запада, и почти конкретно Чикаго, в которую нью-йоркские архитекторы не внесли никакого вклада. Архитектурное лидерство Бостона закончилось со смертью Ричардсона; несмотря на известность McKim, Mead & White и их многочисленных последователей на Востоке, лидерство в этой области почти сразу перешло к Чикаго. Было весьма уместно, что шедевр Ричардсона, магазин Field store, был построен именно там; вдохновение, которое он дал, как мы уже видели в случае со зданием Auditorium, сыграло важную роль в последующем развитии Среднего Запада.

В 1889-90 годах Дженни построила для Леви З. Лейтер большое здание на Саут-Кларк-стрит в Чикаго, которое сейчас занимает Sears, Roebuck & Company. При этом он не только использовал новую 'конструкцию небоскреба' для наружных стен, но и — предположительно с помощью своего помощника, а позже партнера Уильяма Брайса Манди (1863-1939) — добился выражения его структурного характера, почти такого же логичного, как у здания в Такоме, но гораздо более монументального. Как и большинство других чикагских дизайнеров тех лет, Дженни и Манди находились здесь под влиянием магазина Field store. Бескомпромиссно блочная форма этого огромного здания с его тяжелым простым антаблементом и угловыми опорами, похожими на пилястры, является ричардсоновской как по своему масштабу, так и по своей простоте (Фото [117В](#)). Различные группы каменных опор, которые украшают главные опоры и разделяют отсеки, какими бы гибкими и легкими они ни были, явно задумывались как романские колоннеты и даже имеют скромные листовенные капители. Несмотря на дихотомию солидного ричардсоновского силуэта и открытой ширмоподобной отделки стен, эффект получается целостным и достойным. В этом отношении Сирс-Робак-Билдинг превосходит очень ричардсоновское здание Салливана^[314]. Зданию Оперного театра в Пуэбло, штат Колорадо, 1890 года постройки, которое сгорело в 1920-х годах. Склад Уокера в Чикаго 1888-9 годов лучше продемонстрировал его огромный талант.

Три здания начала девяностых, два в Чикаго от фирмы Дэниела Х. Бернхэма и одно в Сент-Луисе от Салливана, иллюстрируют широкий спектр творческих возможностей в дизайне небоскребов на данный момент. Наиболее продвинутым, безусловно, является построение Опоры, по крайней мере, с точки зрения прямого структурного выражения. В 1890 году здание было возведено всего на четыре этажа, хотя в 1894 году компания D. H. Burnham & Company расширила его до нынешних тринадцати этажей. В завершенном виде это усовершенствованная версия здания Holabird & Roche в Такоме (номер [115В](#)). Светлая терракотовая облицовка вертикальных элементов, особенно плоских эркеров, сведена к минимуму; конечный элемент представляет собой тонкую плиту, а не карниз или антаблемент; и единственное стилистическое напоминание содержится в остроконечных панелях — не романских и не ренессансных, а слегка позднеготических по характеру — шпандрелей. То, что мы видим, предположительно было спроектировано и построено в 1894 году.^[315]

Другой значительный небоскреб Burnham & Root на данный конкретный момент, шестнадцатэтажное здание Monadnock Building, построенное в 1891 году, последнее высокое здание в Чикаго с несущими кирпичными стенами, было и остается более известным, чем Reliance; несомненно, оно также красивее, хотя критики середины двадцатого века отдавали предпочтение Sears, Roebuck Building из Jenney & Mundie и Reliance, потому что они более продвинуты технически. Гладкий хвостовик Монаднок, отличающийся лишь небольшим выступом возвратных отверстий, имеет тончайший и элегантный конусообразный или обратный антазис. Окончательный изгиб кирпичной кладки наружу для образования конического карниза объединяет всю формальную концепцию с необычайной эффективностью. Немногим крупным зданиям удавалось достичь такой монументальной силы такими простыми средствами. Здесь практически нет никаких деталей, будь то производные или оригинальные.

Здание Салливана Уэйнрайта 1890-1 в Сент-Луисе, штат Миссури, в котором они с Адлером впервые использовали "конструкцию небоскреба", больше не доминирует над соседними двух- и трехэтажными домами, как это было при новом строительстве; таким образом, то значение, которое придавала ему относительно большая высота в городской картине девяностых, вряд ли можно осознать сегодня. Но Салливан, несомненно, стремился подчеркнуть то, что казалось современникам, а не потомкам, его очень высокие пропорции

(Фото [118](#)). Непрерывные пилястроподобные опоры из кирпича, совсем как на его здании Troesch Building 1884 года постройки, покрывают вертикальные элементы стального каркаса, но идентичные кирпичные опоры без каких-либо основных конструктивных элементов за ними также служат промежуточными опорами. Но в основании широкие окна первого этажа и мезонина показывают истинную ширину самих проемов стального каркаса, чего не показывает обработка хвостовика здания. Опоры значительно шире, чем большинство опор в Сирс-Робак-Билдинг; но они также увенчаны, как и у Манди, орнаментом, образующим своего рода капитель. Более того, верхний мансардный этаж совершенно скрыт за глубокой полосой богатейшего салливанского орнамента, в других местах ограниченного, как, например, в здании Трошера, углубленными шпандрелями. 'Карниз' над этим похожим на фриз чердаком представляет собой всего лишь плиту, но гораздо более толстую, чем та, которая венчает здание Reliance. От прямого влияния Ричардсона ничего не осталось; но к настоящему времени Салливан извлек из Полевого магазина основные уроки масштаба и порядка, применив их здесь визуально уверенным, но не особенно откровенным образом к новому типу конструкции с металлическим каркасом. План имеет U-образную форму, как у зданий McKim, Mead & White buildings в Канзас-Сити и Омахе, но корт расположен сзади, так что квартал кажется единым на фоне окружающих улиц.

В следующей важной работе Салливана "Здание Шиллера" в Чикаго 1891-1892 годов постройки он принял — исключительно для него — поистине башнеобразную форму. Здесь каменные опоры, покрывающие опоры из конструкционной стали, не дублируются одинаковыми опорами между ними; вместо этого эти опоры соединены арками под своего рода фризом. 'Фриз' на самом деле представляет собой очень богато украшенную галерею с карнизом, а не плоскую полосу, как на здании Уэйнрайта, занимающую целый этаж под толстым карнизом из плит.

В эти годы между различными чикагскими архитектурными бюро постоянно происходил обмен идеями, в то время как влияние Академического возрождения на Востоке, доминировавшее почти во всех зданиях Всемирной выставки 1893 года, за исключением собственного транспортного здания Салливана, все еще было незначительным в коммерческой сфере. Так, здание фондовой биржи Салливана 1893-4 годов постройки в Чикаго позаимствовало свой довольно неуклюжий цокольный этаж и мезонин с похожим на пещеру ричардсоновским арочным входом у квартала Бернхэм в Эшленде 1892 года постройки, а его эркеры - у Такомы или, возможно, Reliance Building. Эти эркеры чередуются с горизонтальными проемами типа, известного как 'чикагские окна', резко прорезающими гладкую светлую терракотовую поверхность стены. 'Чикагские окна' с широким неподвижным стеклом в центре и более узкими створками, открывающимися с обеих сторон, использовались большинством чикагских архитекторов в этом и следующем десятилетии. Тяжелый лепной карниз, а не просто толстая плита, венчает все здание над карнизной галереей с колоннадой, чем-то похожей на ту, что находится на вершине башни Зрительного зала.

То, что, вероятно, следует считать шедевром Салливана, - здание Guaranty Building в Буффало, штат Нью-Йорк, - было построено в 1894-5 годах (Фото [119](#)). Одна из наиболее значимых новых тем в дизайне этого небоскреба, чей предвосхищающий характер можно полностью оценить только в связи с использованием *пилотирования* в более поздней современной архитектуре (см. Главу [22](#)), уже присутствует в проекте Sullivan's предыдущего года для St Louis Trust & Savings Bank. Такова обработка первого этажа, где обшитые терракотой опоры были отделены от плоскости стены, отогнув верхушки витрин. Таким образом, опоры стоят практически отдельно и, кажется, поднимают шахту здания над ними прямо над землей. Это позволяет окружающему пространству проникать под основной

объем здания. Таким образом, тот факт, что здание представляет собой пустотелую клетку, очень убедительно наводит на мысль, и широкие витрины магазинов, кажется, не подрывают стены над ними, как в столь многих коммерческих работах девятнадцатого века.

Есть несколько причин, не присущих дизайну Салливана, которые объясняют, почему Guaranty остается самым эффективным из всех ранних небоскребов. Поскольку центр Буффало не застроен зданиями равной или большей высоты, как центр Сент-Луиса и Чикагская петля, Guaranty по-прежнему возвышается высоко над большинством своих скромных соседей, фактически являясь башней и перекрытием, хотя на самом деле имеет U-образную форму, как The Wainwright. Более того, в этом городе, который за последние шестьдесят лет оставался значительно чище Чикаго, коричневато-терракотовая обшивка не была так сильно покрыта грязью, как на здании Фондовой биржи. Это были счастливые местные условия, которые Салливан не мог предвидеть.

Пластиковая обработка короны Guaranty, возможно, навела Салливана на мысль об эффектной нише на крыше здания Monadnock компании Burnham & Root. Здесь венцы арочных фасадных проемов — по два в каждом конструктивном проеме, о чем так ясно свидетельствует большое расстояние между опорами на уровне первого этажа, — связаны с внешним изгибом верхней части стены под конечной плитой. Обильный и мелодичный криволинейный орнамент, украшающий круглые мансардные окна, перекликается с пластической тематикой и дополняет ее. Это редкий даже в самых зрелых работах Салливана середины и конца девяностых годов пример успешной интеграции архитектурных и декоративных эффектов. Более того, обработка терракотовой облицовки по всей внешней стороне "Гарантии", покрытой повсюду кружевным геометрическим орнаментом с очень низким рельефом, кажется, делает ее светлее в целом. Облицовка воспринимается как простая защитная оболочка, поддерживаемая нижележащими стальными элементами конструкции, а не как сплошная кирпичная кладка, как опоры здания Wainwright Building.

Точно так же, как здание Уэйнрайт Билдинг можно сравнить, с одной стороны, с еще большей прочностью здания Монаднок — в данном случае оправданной конструкцией с несущими стенами, — а с другой - с открытостью Reliance, представляет интерес сравнить Guaranty с двумя другими крупными бизнес-зданиями 1895 года постройки других чикагских архитекторов. В здании на Элликотт-сквер, также в Буффало, Бернхэм находился под сильным влиянием своего тесного общения с Маккимом на Всемирной выставке. С помощью своего дизайнера Этвуда, чья короткая жизнь закончилась в том же году, он перенял сложную архитектуру эпохи Возрождения и тяжелую кладку нью-йоркских архитекторов небоскребов, хотя и сохранил четырехугольную планировку и стеклянную крышу центрального двора Rookery. С другой стороны, в Чикаго Солон С. Беман (1853-1914) в здании Studebaker (ныне Брансуик) был очень близок к тому, чтобы сделать полностью стеклянный фасад, несмотря на обилие позднеготической безделушки, которой он украсил свою очень ограниченную терракотовую облицовку.

Адлер расстался с Салливаном в 1895 году, но карьера Салливана как строителя небоскребов продолжалась еще несколько лет на очень высоком уровне. В своем следующем небоскребе, Кондикт Билдинг в Нью-Йорке 1897-9 годов постройки, он очень значительно уменьшил ширину стоек между опорами, так что они превратились в простые колоннеты, и даже они опущены на первом этаже. Но это в высшей степени логичное различие между пирсом и муллионом, связанное с оформлением его магазина Ротшильдов 1880-180-х годов, все еще теряется наверху в шквале орнаментов, почти таких же вычурных в своем совершенно ином, почти *кватроченто*, как и верхняя часть того самого раннего фасада.

Оформление первого этажа изначально было таким же, как в "Гарантии", но было изменено более поздними фасадами магазинов.

В следующем году Holabird & Roche построили три смежных здания на Мичиган-авеню в Чикаго для Гарольда Маккормика (Номер [120](#)). Два южных здания являются прекрасными примерами работ Чикагской школы; они немного менее остеклены, чем Студебеккер-билдинг Бемана или собственное здание Holabird & Roche в Макклурге 1899 года постройки, но с четкими и простыми, хотя и довольно традиционными, деталями из формованного кирпича на опорах и довольно простыми карнизами совершенно академического характера. Повсюду используются стандартные чикагские окна. Третий фасад с северной стороны, здания Gage Building на Саут-Мичиган-авеню, 18, выходит на здание, также созданное Holabird & Roche, но само по себе принадлежит Салливану. Иное расположение окон, более смелая лепнина терракотовой облицовки простенков — теперь промежуточных стоек не было больше, чем на его здании Troesch Building 1884 года, — и стратегическое расположение орнамента в виде цикория, а также, первоначально, богатая лента, похожая на картинную раму, вокруг витрины магазина на первом этаже — создают совершенно иной эффект. Этот эффект не менее выразителен для базовой структуры, но представляет собой более полное и тонкое использование архитектурных ресурсов, чем Holabird & Roche на фасадах по соседству.

Здание Гейджа было предпоследней крупной работой Салливана. С появлением универмага Carson, Pirie & Scott его карьера архитектора крупных коммерческих зданий подошла к концу. Он был спроектирован в 1899 году, а первоначальная трехэтажная секция на Мэдисон-стрит была построена в 1899-1901 годах для компании Schlesinger & Mayer; для нынешних владельцев она была завершена в 1903-4 годах возведением двенадцатиэтажной секции, идущей вдоль Стейт-стрит.^[31] Это здание, ставшее лебединой песней Салливана, также показалось многим критикам его шедевром (Фото [121](#)). Однако ему не хватает единства более раннего здания Guaranty, которое было построено в ходе двух — фактически трех — последовательных кампаний. Несмотря на известность своего местоположения в районе Чикаго Луп, сегодня магазин неизбежно находится в тени более поздних и высоких соседей; тем не менее, он занимает очень высокое место в каноне Салливана.

Здесь нет вертикального акцента, за исключением закругленного павильона в углу, где непрерывные колоннеты поднимаются на всю высоту между довольно узкими нишами; эта особенность была задумана с самого начала, но построена только в 1903-4 годах. Широкие чикагские окна четко прорезаны сквозь белую терракотовую обшивку, точь-в-точь как окна между эркерами в здании Фондовой биржи. Решетка, лежащая в основе каркаса из конструкционной стали, — по сути, всегда более горизонтальная, чем вертикальная, как наглядно демонстрирует Reliance Building, — полностью контролирует структуру поверхности остекления. В здании Guaranty Салливан подчеркнул конструктивные опоры у их основания, отогнув витрины магазинов первого этажа; здесь он отодвинул самый верхний этаж, обнажив верхушки опор, похожие на маленькие отдельно стоящие колонны под конечной плитой, в духе его более ранних галерей с карнизами. Эта обработка — к большому сожалению, замененная в 1948 году заподлицо расположенным парапетом — очень заметно увеличила эффект объема во многом таким же образом, как и параллельная обработка основания Guaranty.

Однако здесь, у основания, витрины магазинов подняты на два этажа и обрамлены картинными рамами, как в Гейдж-Билдинг. В чугунном орнаменте этих рам, ныне значительно упрощенном, а также в орнаменте навеса на северной стороне и вокруг входов в павильон с закругленными углами Салливан достиг пика виртуозности в пышном декоре, который, по мнению более поздних критиков, совершенно не соответствовал строгой

прямоугольности фасадов наверху. Однако не может быть никаких сомнений в том, что Салливан придавал орнаменту величайшее значение в архитектуре и вкладывал в его изобретение и разработку все свои лучшие мысли и энергию. Более того, это, безусловно, интересное совпадение, а не вопрос влияния в любом случае, что именно в эти годы в Европе новейший архитектурный стиль, модерн, также уделял большое внимание несколько схожему виду криволинейного декора, часто в сочетании с открытыми металлическими конструкциями, и особенно в универмагах (см. Главы [16](#), [17](#)).

Украшение Салливана никогда не имело большого влияния ни дома, ни за рубежом. Хотя салливановские небоскребы разного размера и качества существуют во многих городах Среднего и Дальневосточного Запада, большинство из них построено в первые два десятилетия нового столетия, только в Рокфеллер-билдинг в Кливленде, построенном в 1903-6 годах компанией Knox & Elliot и расширенном в поперечном направлении в 1910 году, действительно используется орнамент, хотя и более сухого и геометрического порядка, заимствованный из *грамматики* Оуэна Джонса, в чем-то похожий на стиль Салливана. На собственных поздних зданиях Салливана, в основном крошечных банках в маленьких городках Среднего Запада, и в сопоставимой работе его бывшего помощника Джорджа Г. Элмсли (1871-1952)^[320] и Уильяма Г. Перселла (р. 1880) орнамент, как правило, выходит из-под контроля больше, чем на любом из его небоскребов девяностых, за исключением, возможно, Кондикт Билдинг. Лучшим из произведений Салливана является Национальный фермерский банк в Оватонне, штат Миннесота, 1908 года постройки; но работу Purcell & Elmslie's Merchants' National Bank в Вайноне, штат Миннесота, завершённую в 1911 году, легко можно принять за работу Салливана, поскольку она сопоставимого качества.

В небоскребах конца девяностых и первых двух десятилетий двадцатого века, спроектированных другими чикагскими архитектурными бюро, такими как D. H. Burnham & Co., Jenney & Mundie и Holabird & Roche, редко предпринимались попытки соперничать с Салливаном в качестве художника-декоратора, скорее это было продолжение прямолинейного дизайна зданий последней фирмы на Мичиган-авеню 1898-9 годов постройки. Особенно прекрасным и очень большим примером является их Канатная дорога в Чикаго 1899 года постройки. В здании Fisher Building 1897 года, также в Чикаго, фирма Burnham более или менее повторила формулу Reliance Building, но с обилием довольно археологических деталей поздней готики, избегая влияния Нью-Йорка, очевидного в здании на Элликотт-сквер 1895 года. Jenney & Mundie в большей степени, чем другие, стремились следовать примеру нью-йоркских архитекторов того времени в использовании академических деталей.

В целом чикагская школа продолжала оставаться энергичной, если не особенно творческой, вплоть до Первой мировой войны, на протяжении всего периода, в течение которого нью-йоркские небоскребы, все еще обычно задумываемые как башни, а не как простые плиты, получали череду различных стилистических изменений по мере того, как они поднимались все выше и выше. За сорокасемиэтажным (612 футов) Зингер-Билдинг^[321] 1907 года Эрнеста Флэгга (1857-1947) с его любопытной луковичной мансардой - "Изящными искусствами" довольно необычного вида - последовала похожая на колокольню 700—футовая башня Метрополитен на Мэдисон-сквер 1909 года работы Napoleon LeBrun & Sons;^[320] и это, в свою очередь, благодаря постройке Вулворт—Билдинг в стиле поздней готики, напоминающей собор^[321] 1913 года работы Касса Гилберта (1859-1934), пятидесяти двухэтажного здания высотой 792 фута, которое до сих пор является одной из главных достопримечательностей центра Нью-Йорка (Фото [178](#)). В двадцатые годы последовал новый всплеск строительства небоскребов (см. Главу [24](#)). История, которой посвящена эта глава, однако, достигла своего апогея с чикагскими небоскребами девяностых годов, хотя

вскоре их затмили по высоте и по современности более высокие и впечатляющие башни Манхэттена. Более того, большинство крупных городов страны, включая Чикаго, в конечном итоге стремились подражать нью-йоркскому образу жизни. Но размер даже в этот период не является показателем качества, и самые высокие небоскребы - не самые лучшие, так же как самые длинные мосты - не самые красивые. Пока что результаты возрождения строительства небоскребов за последние пятнадцать лет скорее подтверждают это суждение (см. Главу [25](#)).

Остается задать трудный вопрос, даже если на него нельзя дать удовлетворительного ответа: почему развитие коммерческой архитектуры девятнадцатого века, от Нэш-Риджент-стрит до небоскребов Салливана, было полностью англо-американским достижением? Можно, по крайней мере, предложить несколько причин. В девятнадцатом веке на Континенте деловая активность была менее сконцентрирована в особых городских районах, и, следовательно, было меньше шансов разработать собственную архитектурную программу. Большие новые здания девятнадцатого века в таких городах, как Париж, Вена и Рим, как правило, служат различным целям и почти всегда состоят из жилых квартир на верхних этажах. С другой стороны, в Англии и Америке до 1900 года большинство жилых помещений все еще были не квартирами, а жилыми домами, и по мере продвижения девятнадцатого века они удалялись все дальше и дальше от коммерческих районов. Высокая стоимость недвижимости в центральных городских районах крупных англо-американских городов, очень быстро возросшая во второй половине века, стимулировала застройку их участков все более высокими зданиями. Эти ценности также помогли изгнать прежних жителей, в результате чего такие районы, как Лондон-Сити и Чикагская петля, практически опустели в нерабочее время.

Ни офисные кварталы Лондона и крупных провинциальных английских городов пятидесятых и шестидесятых годов, ни, *тем более*, небоскребы Нью-Йорка семидесятых и Чикаго девяностых годов нигде не сравнятся — за исключением, конечно, в некоторой степени британских доминионов и колоний. Тем не менее, в европейских городах есть определенные коммерческие структуры девятнадцатого века, которые представляют реальный интерес. Крытые *переходы* и *галереи*, от скромных в первые десятилетия века в Париже до великолепной галереи Витторио Эмануэле II Менгони в Милане (Фото [75в](#)) шестидесятых, предлагали урбанистический прием реальной значимости. Это едва ли можно оценить на различных сохранившихся английских и американских примерах, таких как все еще процветающая галерея Берлингтон в Лондоне или Аркада в Провиденсе, Южная Каролина, которая сохраняется как исторический памятник, хотя и почти заброшена коммерцией.

С этими структурами, служащими множеству деловых целей, было связано постепенное развитие универмага, объединяющего различные отдельные магазины под единым управлением и под одной крышей, относительно ранним примером которого были Торговые и промышленные галереи в Париже 1838 года (Фото [62а](#)). Используя, подобно *галереям*, возможности кровли из железа и стекла, ранние континентальные образцы универмагов имели свои более скромные английские и американские аналоги, такие как базар Оуэна Джонса в Хрустальном дворце 1858 года в Лондоне или ZCMI в Солт-Лейк-Сити, основанный самим лидером мормонов Бригамом Янгом и размещенный в чугунном корпусе в 1868 году.

Самые известные универмаги конца девятнадцатого века находились в Париже и Берлине. В Париже сохранившийся до наших дней Bon Marché 1876 года на Севрской улице работы Л. К. Буало (1837-?), сына строителя нескольких железных церквей Второй империи, и инженера Эйфеля, а также Printemps на углу Римской улицы и бульвара Осман 1881-9

годов работы Поля Седиля (1836-1900) были замечательны по концепции, хотя и без особого различия дизайна. Однако сейчас Bon Marché полностью скрыт снаружи каменным фасадом 1920-х годов, и внутри Printemps осталось мало интересного. От части универмага Вертхайм в Берлине, построенного Альфредом Месселем (1853-1909) в 1896-9 годах, ничего не сохранилось.

Сразу после 1900 года, когда конструкции из металла и стекла в интерьерах универмагов стали широко выставляться наружу, это направление развития достигло своего апогея ([Фото 131в](#) и [133](#)). Этот кульминационный момент настолько тесно связан с декоративным и архитектурным развитием, называемым ар-нуво, что более поздние универмаги Continental лучше обсуждать в связи с этим (см. Главы [16](#), [17](#)). Однако, будучи выполненными из открытого металла, а не из обшитых каменной кладкой "небоскребов", и относительно низкими, эти магазины по своему характеру ближе к чугунным коммерческим зданиям третьей четверти века в Америке и Великобритании, чем к высоким строениям Чикаго 1890-1910 годов.

Стальные конструкции американского типа с внутренним каркасом, несущим защитную облицовку из каменной кладки, постепенно распространились с начала века во всех частях мира, которые производят конструкционную сталь или могут позволить себе купить ее. Например, он был привнесен в Лондон англо-французскими архитекторами Mewès & Davis при строительстве там отеля Ritz в 1905 году. Тем не менее, он остается типично американским. В большинстве других стран железобетон конкурирует с железобетоном или полностью занимает его место в качестве характерного материала для строительства крупных сооружений всех видов. История железобетона зародилась в середине девятнадцатого века, но только в девяностых годах его впервые начали использовать в больших масштабах для создания осознанного архитектурного эффекта. Первые важные здания из железобетона, французские, как и большинство лучших универмагов примерно 1900 года, будут упомянуты позже (см. Главу [18](#)).

Вся картина архитектуры двадцатого века, столь отличная от картины архитектуры до 1850 года, была изменена событиями, кульминацией которых стали чикагские небоскребы. Каким бы важным это ни было для всей более поздней архитектуры как с технической, так и с эстетической точки зрения, здесь важно подчеркнуть, как и в случае с памятниками середины века из железа и стекла, что последовательные этапы развития представляют не только и даже не в первую очередь предвосхищающий и исторический интерес. От гранитных зданий Пэрриса в Бостоне двадцатых годов, через аркадные английские коммерческие здания пятидесятых и шестидесятых годов до магазинов Richardson's Field store и небоскребов Sullivan's в Чикаго, Сент-Луисе, Буффало и Нью-Йорке, просвещенные коммерческие покровители требовали и часто получали лучшую архитектуру своего времени. Функциональные и технические проблемы коммерческого строительства, похоже, раскрыли творческие способности трех поколений архитекторов, поскольку ни одна другая комиссия не делала этого последовательно. Сравните греческий храм Святого Павла Пэрриса в Бостоне с его гранитными фасадами "скелетов" рядом с рынком Куинси ([фото 112В](#)); расположите склад Godwin's Stokes Croft рядом с его ратушами ([фото 113](#) и [92А](#)); измерьте склад Richardson's Field даже по сравнению с его тюрьмой в Питтсбурге ([фото 116В](#) и [108В](#)). Тогда станет очевидным строго *архитектурное*, а также техническое и социальное значение основных коммерческих памятников девятнадцатого века.

В этой главе кратко изложено то, что, вероятно, было величайшим нововведением в архитектуре девятнадцатого века, возведением зданий нового типа на престижную позицию, сравнимую по достижениям с церквями и дворцами более ранних периодов. То же самое нельзя сказать о домашней архитектуре. Дом вряд ли был изобретением девятнадцатого века, как офисное здание. Однако по ходу столетия он был изменен почти до неузнаваемости руками нескольких поколений креативных архитекторов. Например, около 1900 года осталось мало церквей, если вообще были, которые могли бы соперничать по качеству с небоскребами Салливана; но есть несколько домов, особенно несколько, построенных его учеником Райтом и его английским современником Войси.

ГЛАВА 15

РАЗВИТИЕ ЧАСТНОГО ДОМА В АНГЛИИ И АМЕРИКЕ С 1800 По 1900 ГОД

В долгой истории жилищ человека с доисторических времен до наших дней англо-американское развитие, произошедшее за сто лет между 1790-ми и 1890-ми годами, имеет большое значение, особенно потому, что оно обеспечивает непосредственный фон дома двадцатого века. История архитектуры, как правило, мало интересовалась, по крайней мере, периодами ранее восемнадцатого века, жилищами кого бы то ни было, кроме высших классов. Изучение сельских коттеджей в различных регионах мира было скорее предметом антропологических исследований; жилье городской бедноты, когда оно представляло собой нечто иное, чем импровизированное приспособление более грандиозных строений, пришедших в упадок, на протяжении большинства ранних периодов оставалось загадкой. Мы знаем, что в Древнем Риме были многоэтажные жилые дома среднего класса; хотя связи восстановить нелегко, в средиземноморских землях, безусловно, существовала некоторая преемственность между этой формой городского жилья в древности и тем, что можно проследить от средневековья до девятнадцатого века. Северная Европа в позднем Средневековье была скорее свидетелем развития индивидуальных городских жилищ с торцевыми стенами, предшественников террасных домов, которые впервые появились в Англии в семнадцатом веке.

Отдельно стоящий дом средних размеров, столь знакомый сегодня, основной тип жилья, получивший заметное развитие в девятнадцатом веке в англосаксонских странах, не имеет таких отдаленных классических истоков, как континентальная квартира. Он появился как жилище йомена, когда экономические условия в позднесредневековой Англии способствовали возникновению класса между феодальным землевладельцем и крестьянином, параллельного классу квалифицированных ремесленников в городах. Условия заселения британских колоний в Америке, особенно в Новой Англии, способствовали сохранению в течение семнадцатого века этого типа жилья, почти исключая любой другой вид, поскольку города тогда были маленькими, а крупные поместья - редкостью. Примерно в 1700 году в Америке, хотя значительно раньше в Англии, относительно продвинутые современные технологии начали оказывать некоторое влияние на дизайн таких домов. С отставанием на целых четверть века архитектурные разработки родной страны, как правило, отслеживались в колониях; и политическая независимость не сильно повлияла на зависимые культурные отношения в этой области после Американской революции.

Влияние живописной точки зрения на развитие дома в Англии около 1800 года было различным (см. Главу [6](#)). С одной стороны, недавно вошедшее в моду отношение придало престиж скромным отдельно стоящим жилищам, повысив социальный статус "коттеджа" с лачуги сельскохозяйственного рабочего до жилища среднего класса или даже, при случае, "пристанища" для отдыха высших классов - сначала за счет добавления французского прилагательного *orne* (Фото [122А](#)). В то же время статус 'виллы', как правило, снижался с

большого особняка в итальянском стиле в собственном поместье до дома средних размеров на окраине города. В большей части плодотворной архитектурной литературы того периода иерархия типов жилых зданий была перевернута в стиле Руссо, поскольку деревенские модели, как местные, так и итальянские, были предложены для подражания в зданиях довольно значительных размеров. Таким образом, несколько видов неформального дизайна, дебютировавших в садовых украшениях восемнадцатого века, получили более серьезное внимание архитекторов, поскольку их стали считать подходящими для жилищ среднего размера и даже иногда для довольно больших особняков. Как мы уже видели, возвышающаяся итальянская вилла была впервые представлена Нэшем как скромный отдельно стоящий дом в Кронкхилле в 1802 году. Он также использовался Шинкелем (Фото [14А](#)) и Персиусом в Потсдаме поколением позже, хотя члены королевской семьи по-прежнему предпочитали жить там с греческим достоинством или замковой помпезностью (см. Главу [2](#)). Однако несколько позже Итальянская вилла стала (не слишком удачно) королевским пристанищем, когда принц Альберт в середине сороковых годов выбрал такой вариант для Осборн-хауса на острове Уайт.

Не все живописные способы были одинаково приспособлены к жилищам представителей среднего класса. "Индеец" нашел свое наиболее заметное воплощение в большом загородном доме С. П. Кокерелла "Сезинкот" и королевском капризе, брайтонском павильоне Нэша (Фото [48](#)). Были, однако, значительно более поздние американские примеры ^[322] в несколько более скромных масштабах, такие как Иранистан в Бриджпорте, штат Коннектикут, построенный для Барнума в 1847-8 годах, и Лонгвуд, недалеко от Натчеза в Миссисипи, спроектированный Сэмюэлем Слоуном в 1860 году, которые упоминались ранее. Но индийский стиль внес свой вклад в создание веранды, которая отныне является неотъемлемой чертой американской домашней архитектуры, хотя и встречается редко после живописного периода в Англии. Однако веранды очень рано утратили восточные детали. Перед деревянными коттеджами их часто поддерживали бревна, покрытые корой, но они также могли приобретать формальный характер итальянских лоджий, аркад эпохи тюдоров, швейцарских галерей или, чаще всего, классических портиков и "пилястрад", когда их адаптировали для использования в других современных стилях. ^[323] В некоторых случаях веранда, иногда достигавшая двух этажей в высоту, становилась главной темой экстерьера, но была детализирована настолько просто, что к ней не подходит модное название (Фото [122А](#)).

Даже зубчатая форма, хотя и использовалась в основном для довольно больших домов (фото [49](#)), поощряла свободную асимметричную компоновку, которая все еще более характерна для высоких итальянских вилл.

Живописное произведение было полностью эклектичным в обоих возможных смыслах этого слова, а иногда и оригинальным. С одной стороны, точка зрения поощряла параллельное использование различных способов. Теоретически, они должны были выбираться в соответствии с их пригодностью к различным природным условиям, но на практике некоторые из них часто использовались бок о бок, как в Nash's Park Villages в Лондоне, строительство которых началось в 1827 году, и в современном и более позднем развитии сопоставимых пригородных зон как в Англии, так и в Америке. С другой стороны, сочетание в одном дизайне элементов, заимствованных из нескольких различных стилей, было допустимым, даже похвальным — низкие крыши с очень широкими карнизами, позаимствованные у швейцарского шале, башни как из особняка с замками, так и из итальянской виллы, эркеры из дома священника в тюдоровском стиле и веранды из индийского - все это было частью общего репертуара, используемого довольно без разбора.

Основой живописной точки зрения и часто определяющим фактором выбора стиля и даже индивидуальных особенностей была ориентация на естественную обстановку; веранды, лоджии, эркеры и обзорные башни были желательными, даже необходимыми элементами, потому что они позволяли полнее наслаждаться окружающим пейзажем.

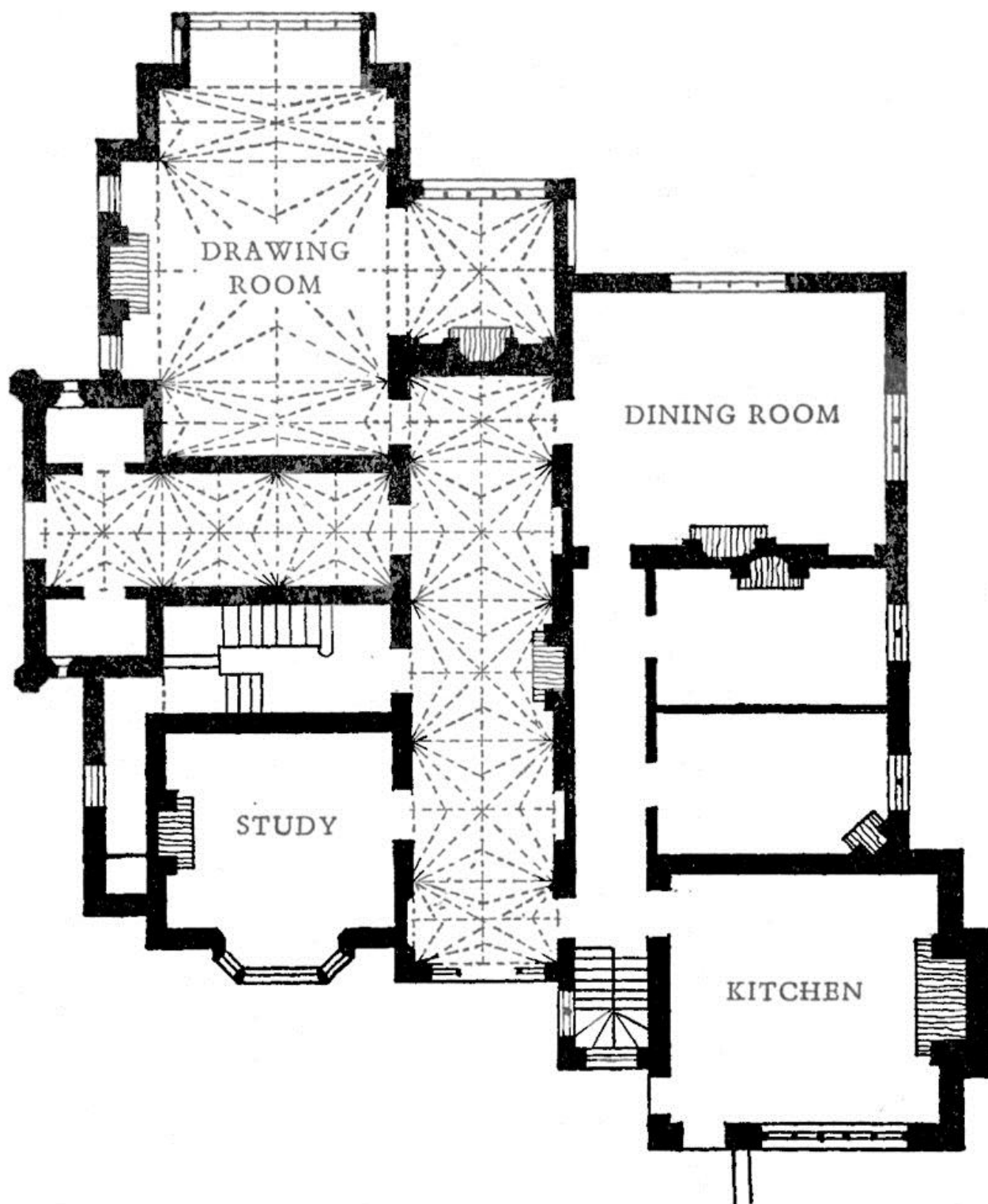


Рисунок 21. Т. Ф. Хант: план дома
(из *Проектов домов священников*, 1827)

Все эти особенности повлияли на планы домов в деталях; но внутреннее планирование в целом не было так последовательно реорганизовано, как можно было бы ожидать, хотя бы потому, что Живописная точка зрения была скорее визуальной, чем практичной в своих обычных задачах. Однако асимметричное размещение допускало, даже вынуждало, асимметричную планировку, тем самым поощряя функциональную дифференциацию расположения и размеров различных комнат (рисунок 21). Тем не менее, очень часто за нерегулярным внешним видом планы лишь незначительно отличались от формальных образцов предшествующего палладианского периода. Хотя увеличенная четкость планировки большинства домов позволила разместить окна на нескольких сторонах многих комнат, более важным на этом этапе было частое использование неправильных форм для больших комнат, их основные прямоугольные пространства усложнялись внешними эркерами и внутренними закоулками. Ни одно из этих отдельных изменений не может быть точно датировано, по крайней мере, при нынешнем уровне знаний о разработке плана дома в этот период. Почти все они были широко известны в Англии к 1810 году. Приходские дома времен Тюдоров, независимо от того, были ли они заняты представителями духовенства или нет, вероятно, были наиболее искусно спланированы.^[324] В них четко определенные потребности семьи с относительно высоким социальным статусом, но низким доходом способствовали более эффективной группировке комнат и более четкому разграничению отдельных функций - прихожей, гостиной, столовой, кабинета, кухни, судомойки — чем это было принято ранее в таких домах среднего размера.

В первой трети века различные живописные способы проектирования домов очень широко использовались в Англии для жилья среднего класса в новых пригородах, как правило, впервые появившись примерно десятилетием ранее в коттеджах или других аксессуарах к большим частным поместьям. Они также были популярны на новых морских курортах, таких как Сидмут в Девоне и Борнмут в Хэмпшире, где у них часто останавливались более высокопоставленные клиенты. Например, в Сидмуте то, что сейчас является отелем Woodlands, было переоборудовано из сарая в коттедж или баржу, обшитую досками, лордом Гвидиром в 1815 году; ядром отеля Knowles был коттедж лорда Деспенсера, построенный несколькими годами ранее; а отель Royal Glen, скромный дом с крепостными стенами, тогда известный как Walbrook Cottage, был построен достаточно рано, чтобы в нем жила королева Виктория в младенчестве. Хотя после 1840 года престиж Живописности в высших эстетических кругах быстро снизился, строгие принципы Пугина и экклезиологов мало повлияли на деятельность пригородных строителей, которые десятилетиями продолжали следовать различным устоявшимся методам работы предыдущего поколения.

Как показывает "Готик" Седжли Латроуба, построенный за пределами Филадельфии в 1798 году, и различные другие неоготические сооружения в Филадельфии и Бостоне первого десятилетия нового века, Живописность рано пришла в Соединенные Штаты. Тем не менее, едва ли до тридцатых годов различные варианты коттеджей и вилл вообще начали конкурировать с греческим храмом и формальным постпалладианским домом, модернизированным за счет использования греческих деталей; только с появлением в 1842 году *коттеджных резиденций* А. Дж. Даунинга (1815-52)^[325] они с энтузиазмом распространялись.

Ранее новые разработки в планировке вездесущих отдельно стоящих домов среднего размера были не очень заметны в Америке. В 1790-х годах влияние Адама и, возможно, французов побудило к некоторым экспериментам с комнатами различной формы; но это в значительной степени сошло на нет, поскольку необходимая прямоугольность греческого храма, расширенная только одним или несколькими крыльями в самых крупных экземплярах, восстановила формальный англо-палладианский план с центральной

лестницей и четырьмя угловыми комнатами почти одинакового размера. Однако для небольших домов с фронтонами все большую популярность приобретал план дома с террасой, с лестницей с одной стороны, двумя основными жилыми комнатами одна за другой и более узким кухонным крылом, простирающимся в тыл. Планировочным новшеством, впервые появившимся в Америке в 1790-х годах, отнюдь не неизвестным ранее в Англии, но редким, за исключением домов с террасами, было совмещение двух комнат — передней и задней — с помощью широких раздвижных дверей. Это стало все более распространенным явлением после 1800 года. Более того, портик храма служил эквивалентом неглубокой веранды напротив дома и иногда заменялся или дополнялся более глубоким крыльцом с колоннадой по бокам или сзади. Веранда, действительно, попала в южные штаты довольно рано в восемнадцатом веке, прибыв с Востока через Вест-Индию. В своей обычной двухэтажной форме он легко сливался с монументальными колоннадами, которых требовал греческий стиль (фото [38в](#)).

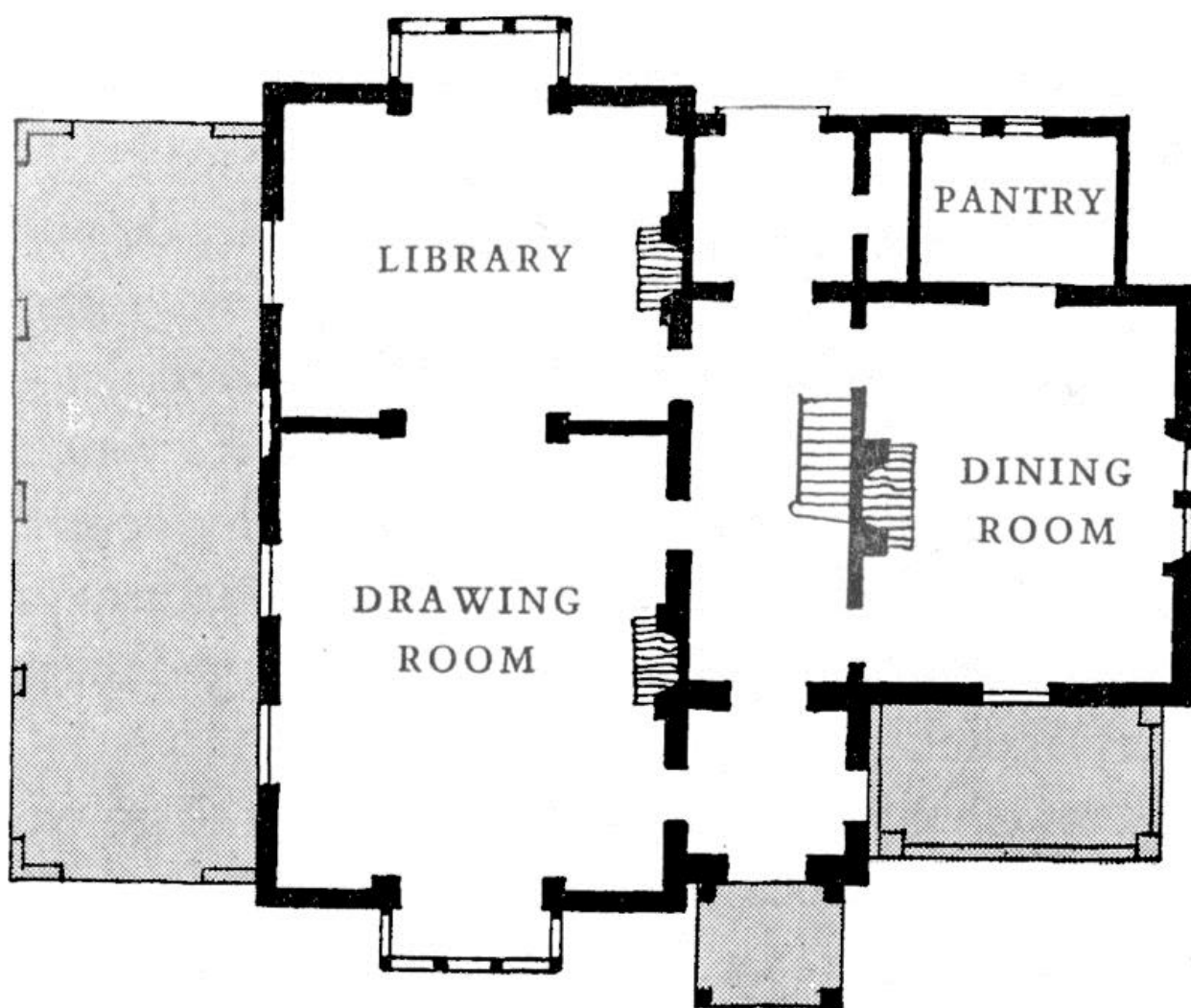
Таким образом, еще до того, как довольно запоздалая волна сильного живописного влияния начала вытеснять темпл-хаус в сороковых годах, американские дома начала девятнадцатого века в своих планировках имели определенные определенно постколониальные характеристики. Что касается более позднего планирования жилья в Соединенных Штатах в сороковые и пятидесятые годы, то здесь применимо почти все, что было сказано об английском планировании в предыдущие десятилетия (рисунок [22](#)). Однако к этому времени в Англии ведущие архитекторы внедряли новые планировочные идеи в относительно больших домах. Например, в Скарисбрике, где в 1837 году началась реконструкция и расширение существующего георгианского дома, Пугин возродил средневековый большой зал (см. Главу 6). Несколько лет спустя в его собственном доме, Грейндж 1841-3 годов постройки в Рамсгейте,^[26] ни в коем случае не особняк по размеру или масштабу, более скромный двухэтажный холл включает лестницу, а также обеспечивает, вместе с галереями наверху, центральное коммуникационное ядро. Параллельно с этими примерами, вдохновленными готикой, Барри из Хайклера приспособил центральный *кортиль* Реформ-клуба со стеклянной крышей для домашнего использования, связав с ним главную лестницу, поднимающуюся в непрерывное вертикальное пространство.

В руках высокопоставленных церковных архитекторов дом священника, по определению не особняк, а скромная отдельно стоящая резиденция джентльмена, также претерпевал характерные изменения. Конечно, он уже не был построен в стиле Тюдоров, но его планировка по-прежнему не требовала археологического оформления, поскольку соответствующих средневековых моделей для подражания было мало, если вообще были. Доктрина 'реализма' осуждала ветхое строительство и небрежное использование материалов, которые слишком часто были характерны для живописного домостроения в предыдущие десятилетия, в то время как необходимость экономии препятствовала украшению современных церквей.

Такой дом священника, как тот, который Баттерфилд построил в 1844-5 годах в дополнение к своей 'первой' церкви Святого Спасителя в Коулпитите, Глостершир, является образцом простой каменной кладки. В беспорядочных стенах из тесаного дерева расположены широкие ряды простых окон со средниками, готических только в изгибе их головок, где они могут наилучшим образом служить для освещения различных комнат (фото [122в](#)). Массив также нерегулярный, но упорядоченный, с несколькими высокими фронтонами, крыльцом, множеством высоких дымовых труб и широким эркером, образующим в основном прямоугольный блок. Но, говоря языком экклезиологов, 'истинная живописность проистекает из строжайшей полезности', и поэтому все эти выступающие черты были такими, которые могли быть легко оправданы функционально, подобно ритуалистическому оформлению современных церквей. Планировка дома викария

Баттерфилда обладает достоинствами живописных пасторских домов эпохи Тюдоров, заключающимися в разнообразии размеров и форм помещений, а также в возможностях, которые открывают окна для наслаждения окружающей природой. В Coalpitheath также есть очень скромная версия лестничного холла Пугина в Грейндж - не просто вестибюль, а центральное пространство, предназначенное для удобного горизонтального и вертикального общения.

Любое серьезное возрождение средневекового мастерства в каменной кладке было практически невозможно в Америке; во всяком случае, это было в значительной степени неуместно в стране, где большинство домов было построено из дерева. Но в ответ на выкрашенные в белый цвет вагонки и гладкую отделку в греческом стиле предыдущих десятилетий, хотя и скромно перекликающуюся с греческим мрамором, Даунинг в начале сороковых предложил, и многие по его указанию приняли варианты внешней обшивки живописных вилл и коттеджей, которые были гораздо более выразительными. Выдающееся местное мастерство, проявившееся в более монументальных зданиях греческого возрождения, выполненных из тонкого тесаного гранита или другого светлого камня, или же из гладкого красного кирпича, вымерло. Такие материалы привлекали поколение, воспитанное на живописной точке зрения, не больше, чем дерево, выкрашенное в белоснежный цвет. И все же вагонка оставалась обычным материалом для отделки деревянных домов, даже если теперь их красили не в белый цвет, а в каменные тона — серый или бежевый, — которые Даунинг рекомендовал в своих книгах с настоящими цветными образцами.



Даунинг предпочел обработку досками и рейками.^[327] Это он сделал составной частью очень оригинального режима, заключенного в квадратные скобки, который он предложил в качестве американской альтернативы импортированной итальянской вилле и приходскому дому в тюдоровском стиле, которые он энергично национализировал. Доска и рейка обеспечивают более четкую игру света и тени, а также вертикальность, которая все больше привлекала вкус середины века. Эта обшивка также является своего рода символическим выражением легкого "каркаса из воздушных шаров"^[328] конструкция, которая начала широко использоваться к пятидесятым годам, хотя этот метод деревянного каркаса, по-видимому, никогда не был известен Даунингу, поскольку он умер в 1852 году до того, как он достиг восточных штатов, где он жил и работал.

Со стенами из досок, просторными верандами и эркерами то, что до сих пор обычно называют "Даунинг-хаусами", представляет собой в значительной степени оригинальное американское творение, несмотря на частое использование деталей в стиле тюдорск на досках и опорах веранд и даже искусно отлитых терракотовых каминных горшков. Однако в своей планировке дома, спроектированные Даунингом и его друзьями-архитекторами Дэвисом и Нотманом, не намного превосходят модели, опубликованные в английских книгах предыдущих десятилетий, которые были их непосредственными прототипами (рис. 22). Однако веранды обычно шире и выступают на первый план, а передняя и задняя части салона, скорее всего, переходят друг в друга, а иногда и в скромный центральный холл.

В Америке, как и в Англии, живописный период не закончился внезапно. Периодические публикации книг Даунинга даже после Гражданской войны^[329] показывает, как долго его модели оставались любимыми у американских строителей и их клиентов из маленьких городов и пригородов. Однако еще до Гражданской войны мансардный режим Второй империи начал набирать популярность (см. Главу 9). С широким признанием этого стиля и высокой викторианской готики наметился довольно резкий раскол между автохтонными и импортными типами дизайна домов, хотя импортные типы обычно американизировались за пределами крупных восточных городов. К этой ситуации мы должны вернуться позже.

Кое-что уже было сказано о главном повороте, произошедшем в развитии английского дома примерно в 1860 году (см. Главы 9 и 12). Красный дом Уэбба, построенный в 1859-60 годах для Уильяма Морриса, по сравнению с домами священников на его главной улице, а также в Баттерфилде за предыдущие пятнадцать лет, значительно менее революционен, чем иногда предполагают. Если бы это здание было построено в Глостершире, а не в Кенте, оно, несомненно, было бы каменным, как дом Баттерфилдского викария в Коулпитхите; как бы то ни было, входное крыльцо ничуть не проще и не менее готично, чем у Баттерфилда. Кроме того, особые формы окон могут быть подобраны в Доме священнослужителей Баттерфилда и школе Всех Святых на Маргарет-стрит, а несколько деревенская простота композиции - в его коттеджах в Балдерсби Сент-Джеймс. Тем не менее, планирование здесь в высшей степени индивидуальное, соответствующее особым потребностям клиента, который был художником и писателем, а не священником.

Следующий дом, построенный Уэббом, ныне известный как Бенфлит-холл, Кобхэм, начатый в 1860 году для художника Спенсера Стэнхоупа, получил меньшую огласку, и в нем никогда не было богатой обстановки, которую Моррис и его партнеры спроектировали и выполнили для Red House. И все же это, возможно, более значимо в общей истории англо-американского дома. Здесь есть, например, небольшой лестничный зал ордена Пугина в Грейндж или Баттерфилда в Коулпитите, вокруг которого свободно сгруппированы другие помещения на первом этаже. На самом деле особому характеру планировки лучше всего соответствует Хиндертон, небольшой загородный дом в Чешире, который едва ли больше

особняка, чем Бенфлит, построенный Уотерхаусом в 1859 году. Этот дом выполнен в самой неуклюжей готике Уотерхауса в стиле высокой викторианской эпохи, в нем нет ни капли простоты и изысканности ранних домов Уэбба. Маловероятно, что Уэбб на самом деле подражал ему, но план был дважды опубликован [\[139\]](#) и, следовательно, вскоре стал известен за рубежом.

Строительство Уэбба в Инвернессшире было начато в 1863 году (рисунок [23](#)). Построенный из местного камня, он внешне несколько более традиционен в готическом стиле; более того, он размером с загородный дом, особняк, а не скромное жилище художника, как Ред-Хаус или Бенфлит-холл. План имеет два основных аспекта, представляющих интерес: двухэтажный холл с галереей наверху занимает центральное положение, а основные комнаты на обоих этажах очень эффективно сгруппированы вокруг него в ограничивающем прямоугольнике главного блока дома. Другими словами, зал Арисейга, похоже, в такой же степени заимствован из застекленного центрального двора Хайклера, как и из возрождения Пугином средневекового большого зала.

Кловерли-холл, построенный Несфилдом и Шоу в 1865-1888 годах, привлек к себе большое внимание современников, в основном из-за превосходного мастерства кирпичной кладки и оригинальности *японского* орнамента (см. Главу [12](#)). Сейчас он разрушен, за исключением обширных служебных и конюшенных флигелей и сторожки у ворот; но количество и характер остекления, обеспечивающего в некоторых местах то, что представляло собой оконные перегородки с каменными средниками и фрамугами, а также характер планировки делают его до сих пор запоминающимся. Это также был первый из многих примечательных особняков поздней викторианской эпохи, которые Несфилд и Шоу построили, работая в одиночку.

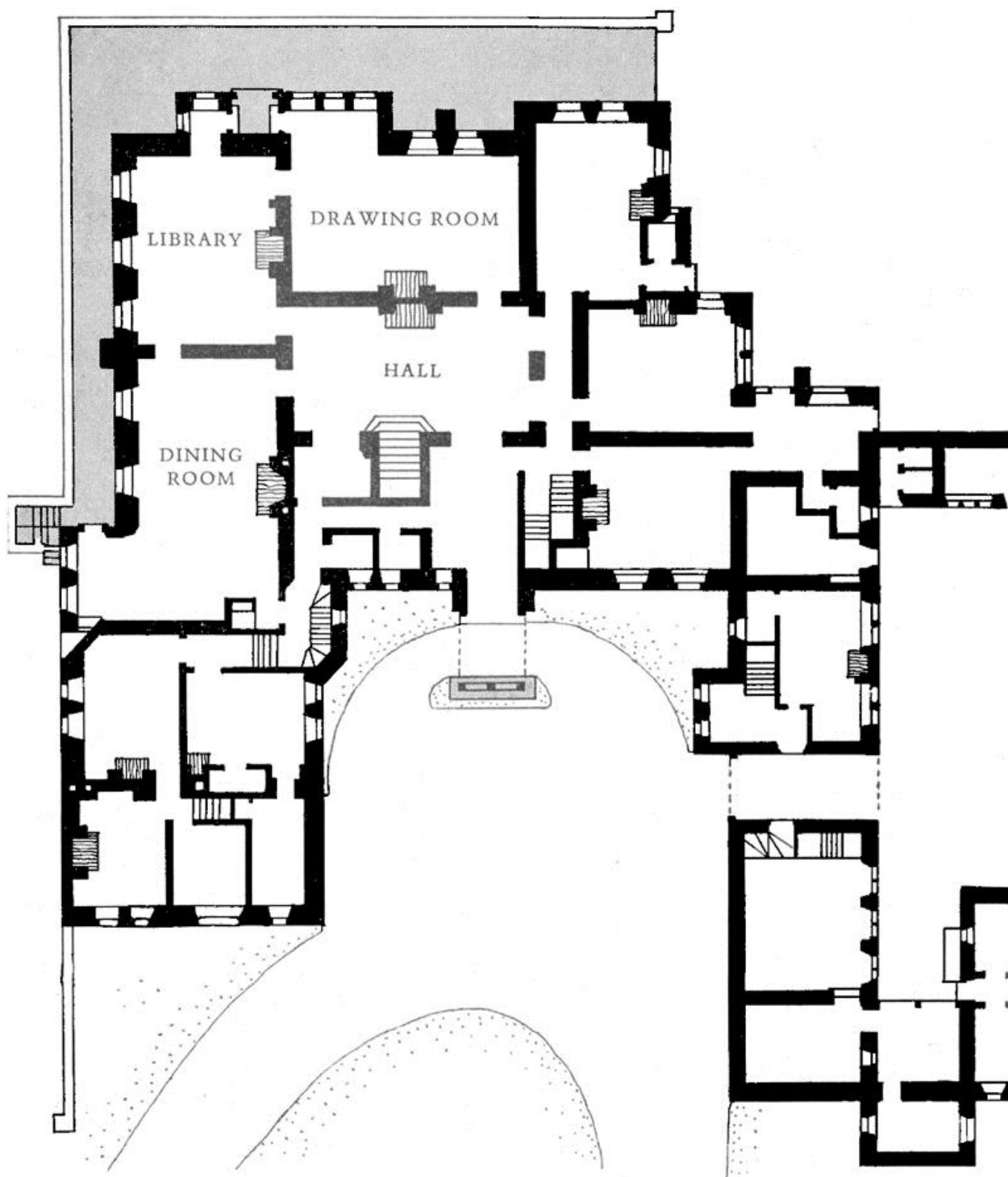


Рисунок 23. Филип Уэбб: Арисайг, Инвернесс-шир, 1863 год, план

Как и Арисайг, Кloverли был большим загородным домом. Средневековый большой зал, сначала довольно скромно отреставрированный Пугином в Scarisbrick, здесь восстановлен в натуральную величину; но он был помещен в углу главного здания — как это иногда делалось в шестнадцатом веке, — чтобы на него мог падать свет как с одного конца, так и сбоку (рис. 24). Однако от входа можно было пройти мимо этого зала через 'ширмы' под галереей и попасть в лестничный холл, больше похожий на холл Уотерхауза и Уэбба, вокруг которого были компактно сгруппированы другие основные помещения. Здесь также была очень искусная игра с уровнями, поскольку холл находился ниже остального основного

этажа и, следовательно, частично спускался в подвал, где находилась бильярдная и так далее, который полностью находился над землей в задней части дома.

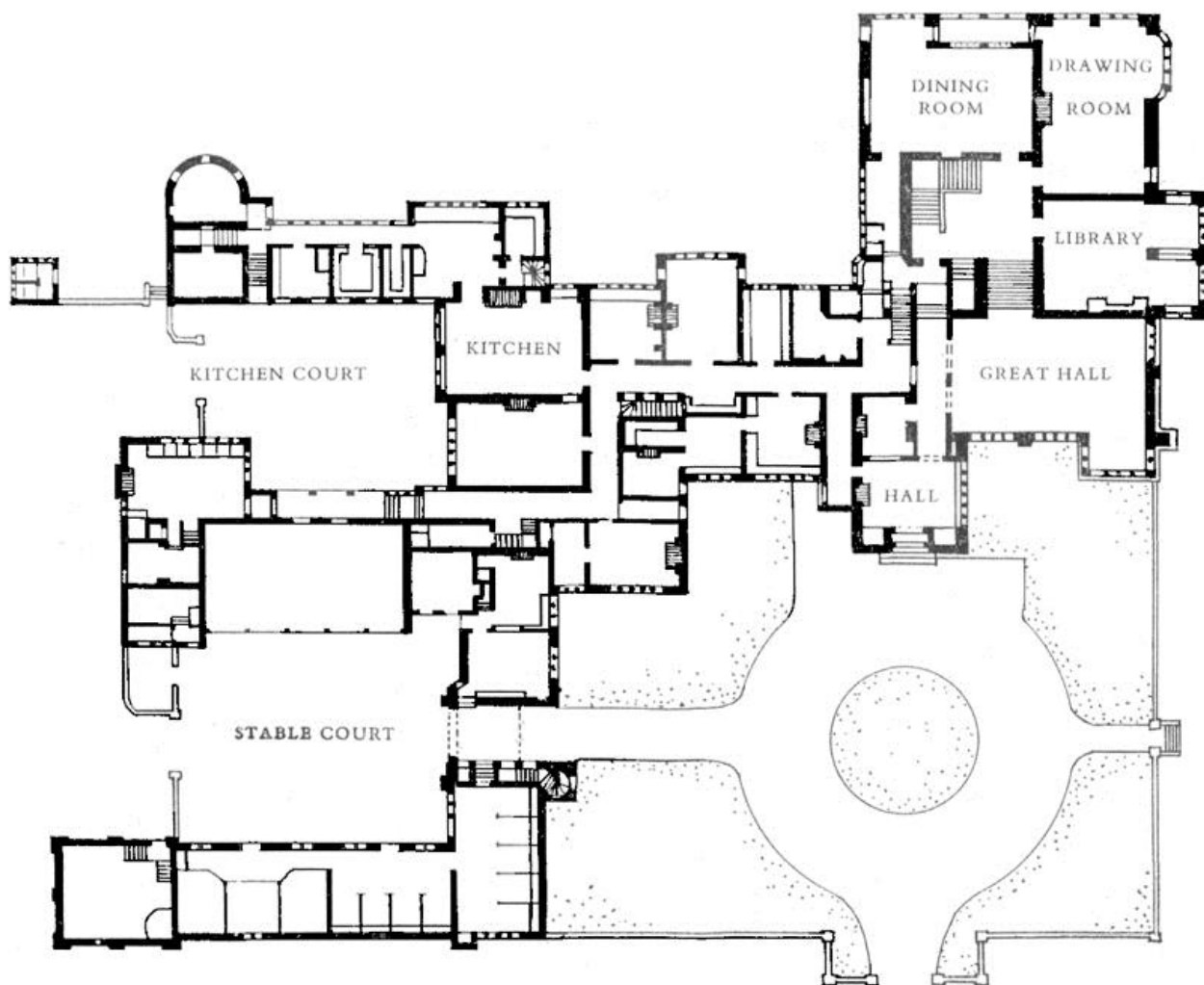


Рисунок 24. Несфилд и Шоу: Кloverли-Холл, Шропшир, 1865-8, план

Пока Кloverли-Холл все еще строился, Шоу начал свою личную карьеру в качестве строителя домов в Глен-Андред в 1866-7 годах (Фото [102В](#)), где он ввел более народный стиль (см. Главу [12](#)). Вслед за этим в 1868-9 годах появился его Лейсвуд, особняк размером с Кloverли-холл, а по некоторым своим декоративным чертам более археологически позднесредневековый. Однако, как и в Кloverли-холле, амплитуда остекления, выполненного здесь в виде длинных полос со средниками, а также в виде высоких оконных перегородок, показалась потомкам более значимой, чем стилистическая детализация ^[331] (Фото [123](#)). Прежде всего, Лейсвуд обозначил дальнейший этап в развитии "агглютинативного плана" (рисунок [19](#)), первым широко разрекламированным примером которого был план Уотерхауза в Хиндертоне. Здесь большой зал и лестничный холл Кloverли объединены, образуя центральное пространственное ядро коммуникации, отчасти как в Арисайге Уэбба, но форма его довольно неправильная, и комнаты для приемов сгруппированы вокруг него очень свободно, больше как в Бенфлит-холле. Хорошо выступающие из основного блока столовая и гостиная получают свет с трех сторон. Более того, пространство этих комнат расчленено, как и в некоторых живописных домах сорока-пятидесяти летней давности, закоулками, эркерами и различными другими неровностями. Перспективы Лейсвуда — не план ^[332] — были опубликованы в приложении к "Строительным

новостям" от 31 марта 1871 года и сразу произвели огромное впечатление как в Англии, так и в Америке (Фото [123](#)).

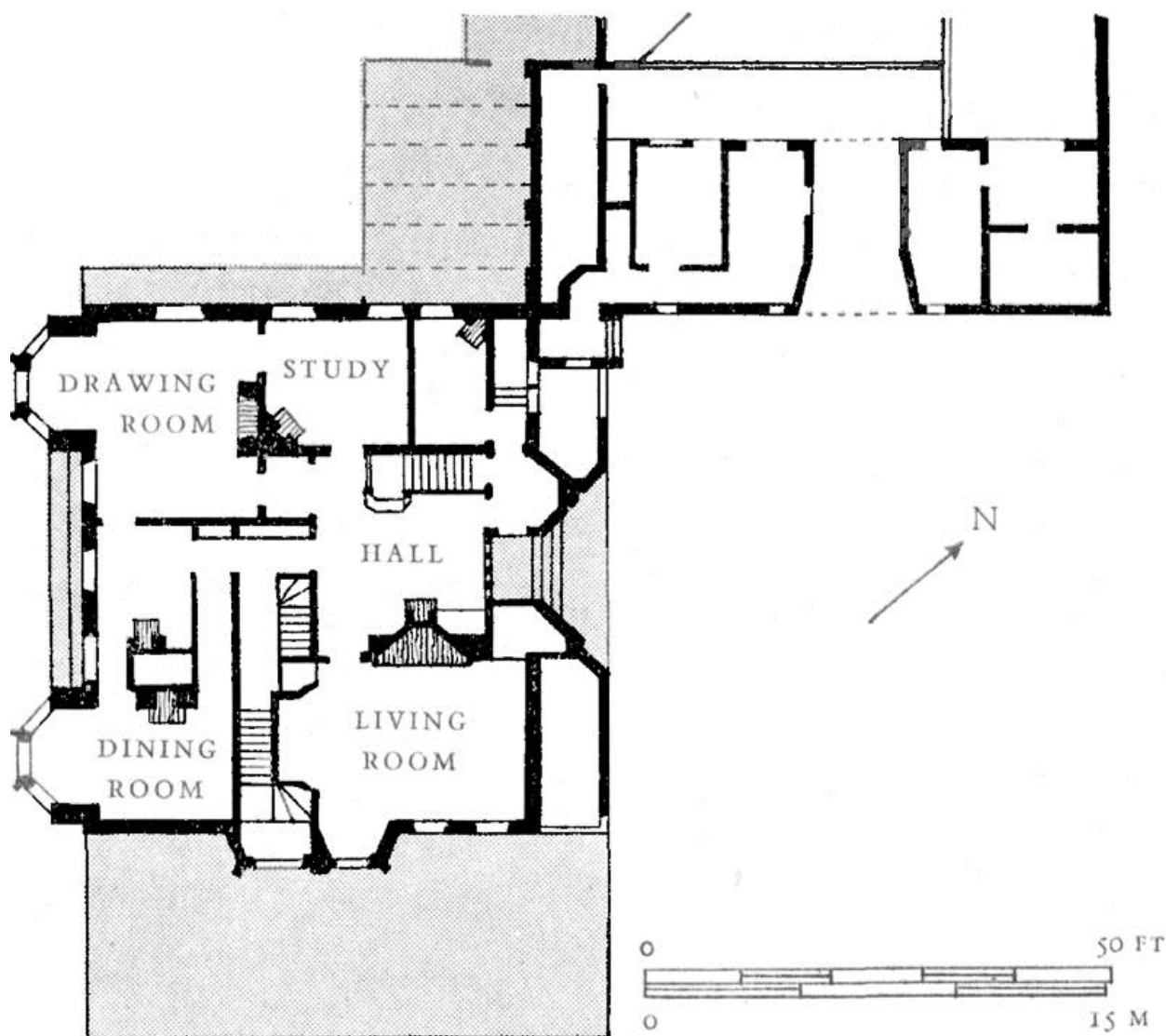


Рисунок 25. Филип Уэбб: Барнет, Хартфордшир, Тревор-Холл,
1868-70 гг., план

В доме Уэбба, построенном в то же время, что и Лейсвуд, Тревор-холл в Окли-парке, Барнет, в Хартфордшире, расположение комнат вокруг центрального холла было гораздо более компактным (рис. [25](#)). Все это образовывало квадрат и позволяло довольно симметрично расположить три основных фасада. В настоящее время этот дом разрушен, за исключением сторожки у ворот. Менее интересным по плану, но значимым из-за своих очень скромных размеров является дом Уэбба в Апвуд-Горс, Катерхэм, Суррей, построенный для дантиста королевы Виктории сэра Джона Тоумса также в 1868 году. Последовательность и простота, с которыми используется местный жаргон с кирпичом снизу и черепицей сверху, в сочетании с большим количеством выкрашенных в белый цвет створчатых окон в стиле королевы Анны, расположенных регулярно, но не симметрично, предлагают удивительно близкий прототип американского "стиля гальки", хотя инициаторы этого стиля десятилетие спустя вряд ли могли знать об этом доме, поскольку он никогда не публиковался. Скорее, это были дома Шоу следующего десятилетия, его

рисунки ежегодно выставлялись в Королевской академии и получили большое распространение в профессиональной прессе, которые послужили образцами, которым архитекторы обычно подражали как дома, так и за рубежом; с 1874 года планы обычно иллюстрировались, а также собственными очень виртуозными рисунками Шоу, сделанными пером^[333] перспективы (Фото [123](#)).

Дома Уэбба для художников Вэла Принсепа и Г. Б. Бойса в Кенсингтоне и Челси, построенные в 1865 и 1869 годах соответственно, были первыми английскими "домами-студиями", то есть домами, в которых студии, естественно, оборудованные очень большими окнами, были главными комнатами. Они представляли собой более пригодную для жизни альтернативу большим залам, которые Шоу обычно предоставлял в своих загородных домах; но именно более крупные дома художников семидесятых и восьмидесятых годов, которые Шоу построил для своих коллег-академиков, получили современную огласку.

К середине семидесятых Шоу двигался в формальном и симметричном направлении, начав Уэббом в Тревор-Холле и вскоре продвинутом гораздо дальше Несфилдом в Кинмел-парке как в плане планирования, так и во внешней организации своих более крупных лондонских домов. Лоутер-Лодж в Кенсингтон-Гор в 1873-4 годах - первая из его домашних комиссий, которую по праву можно назвать скорее королевской, чем поместной. Вскоре последовали еще более формально оформленные Чейн-хаус и Олд-Суон-хаус 1875 и 1876 годов постройки соответственно на набережной Челси (Фото [103](#)); но он еще долго продолжал строить дома более свободной конструкции за городом, как было отмечено ранее.

Прежде чем перейти к результатам весьма заметного влияния Шоу в Соединенных Штатах в семидесятые годы, следует кое-что сказать о ситуации там в предшествующее десятилетие. Стиль Второй империи становился все более популярным для домов с середины пятидесятых и был особенно моден в период бума, последовавшего за Гражданской войной. Однако в эти десятилетия она не внесла никакого позитивного вклада в общее англо-американское развитие. В бытовой сфере более или менее готические стили были его серьезными конкурентами; сначала даунинговская версия коттеджа в тюдоровском стиле с широкой верандой; затем, после 1860 года, то, что Винсент Скалли окрестил "Стилем палки".^[334]

В домах в этом стиле, который на самом деле совсем не готичен, наружные стены облицованы своего рода имитацией фахверковой обшивки, предполагающей, подобно обшивке из досок и рейки Даунинга, лежащую в основе деревянную конструкцию из баллонного каркаса. Эта конструкция стала широко использоваться как на Востоке, так и на Среднем Западе, где она зародилась, после того, как была объяснена Уильямом Э. Беллом в его книге *"Плотницкие работы стали проше"* в 1858 году. Еще более бросается в глаза открытая конструкция вездесущих веранд. Это можно увидеть в ранней форме дома Олмстед в Ист-Хартфорде, Коннектикут, 1849 года постройки английского архитектора Джерваса Уилера,^[335] который, очевидно, заимствовал его из живописных моделей Англии, датированных по крайней мере тридцатыми годами. В доме Дж. Н. Х. Грисволда 1862 года постройки на Бельвью-авеню в Ньюпорте, штат Луизиана, созданном обученной французами компанией Hunt, ныне Ньюпортской художественной ассоциацией, "палочки" на поверхности стены настолько прочные, что вполне могут быть настоящими элементами обрамления.

Очень характерным для зрелости стиля является дом Стертевант в соседнем Миддлтауне, штат Вирджиния, построенный Дадли Ньютоном (1845? -1907) десять лет спустя, в 1872 году. Здесь очень очевидна неуклюжая энергичность стиля Stick, его интенсивная древесность и происхождение от нескольких различных живописных стилей — не в

последнюю очередь от швейцарского шале (Фото [124А](#)). Обширные окружающие веранды отражают саму суть стиля; но внутренняя планировка, хотя и неформальная и часто асимметричная, редко бывает очень открытой. Несколько книг Юджина К. Гарднера (1836-1905)^[336] из Спрингфилда, Массачусетс, дают сложное архитектурное обоснование режима. Но образцы, на которые Дж. Э. Вудворд^[337], предлагаемые в шестидесятых годах, более типичны и более широко имитировались в реальном производстве; поскольку стиль Stick почти исчерпал себя к тому времени, когда Гарднер начал представлять свои превосходные проекты домов. Вудворд не был архитектором, и по большей части стиль Стика не следует считать модой архитектора. Это была довольно популярная попытка, удивительно успешная в течение нескольких лет, создать американский бытовой жаргон, подходящий для широко используемых материалов и современных методов строительства, сравнимый с более ранним способом Даунинга, заключенным в квадратные скобки. Как и мода Второй империи, стиль палочек вымер, по крайней мере на Востоке, во время общего перерыва в строительном производстве после финансовой паники 1873 года.

К тому времени влияние Шоу начало распространяться по Америке.^[338] Более того, возможности агглютинативного планирования большого зала были реализованы Ричардсоном задолго до того, как план Шоу — для Хоупдена — был впервые опубликован в *строительных новостях* в 1874 году. Конечно, возможно, что Макким, проезжая через Англию по пути домой из Парижа в 1870 году, видел (или просто слышал) о характере домов Уэбба, Несфилда и Шоу шестидесятых годов и передал эту информацию Ричардсону.

Недатированный проект Ричардсона, построенный примерно в 1871 году для дома в Ньюпорте, штат Вирджиния, для Ричарда Кодмана, включает в себя его первый большой зал^[339] в стиле Шавиан; но план Кодмана уже опережает планы Шоу или, по крайней мере, несколько отличается от них. Этот холл, из которого в задней части должна была подниматься лестница в форме буквы L, должен был быть очень большим по сравнению с другими комнатами и, таким образом, определенно являться главной жилой зоной, а не просто фойе или центром циркуляции. Гостиная и столовая должны были выходить из холла через широкие дверные проемы, так что некоторая пространственная непрерывность распространялась бы на все приемные первого этажа. В соответствии с устоявшейся местной традицией, в задней части дома должна была быть большая веранда. Внешний вид, показанный на фасадах, вовсе не шавианский, а скорее связан со стилем Стик, как, например, собственный дом Ричардсона в Аррочаре на Стейтен-Айленде 1868 года постройки.

Первый построенный загородный дом Ричардсона, дом Ф. У. Эндрюса 1872-3 годов постройки в Ньюпорте, штат Вирджиния, был гораздо более шаблонным по замыслу. Четыре или пять комнат были сгруппированы вокруг относительно небольшого центрального лестничного холла, и большинство из них были разделены эркерами и закоулками. Но главный квартал также был окружен верандами - элементами, которые редко встречаются в домах Шоу и всегда скромного размера. Дом Эндрюса сгорел давным-давно, но, судя по существующим высотам, внешняя отделка представляла собой своего рода переход между стилем Стик, находившимся тогда в самом расцвете, и суррейским наречием Шоу, переведенным на американские материалы. Веранды по-прежнему были оформлены в стиле палочек, и плоская лепнина прерывала непрерывность поверхностей стен; но обшивка нижних стен вагонкой, очевидно, заменила кирпичную кладку, которую использовал Шоу, — она почти наверняка была выкрашена в красный цвет, — а деревянная драпка верхних стен была удачной заменой английской черепицы. Черепица была, конечно, старым, хотя и в значительной степени забытым американским обшивочным материалом, который долгое время использовался специально для кровель.

К тому времени, когда Ричардсон приступил к проектированию своего следующего большого дома, построенного для Уильяма Уоттса Шермана на Шепард-авеню в Ньюпорте в 1874 году, перспективы нескольких поместий Шоу появились в *строительных новостях* и планах двух. В результате, вероятно, Шоу-мастерства его ассистента Стэнфорда Уайта в обращении с карандашом, дом Шерманов внешне выглядел в стиле Шавиан. Над первым этажом, который выполнен из ричардсоновской каменной кладки из розового милфордского гранита с отделкой из коричневого камня, стены и высокие крыши покрыты черепицей, вырезанной в различных декоративных формах, напоминающих черепицу Шоу. Многие створчатые окна сгруппированы, образуя оконные перегородки на первом этаже, и расположены длинными горизонтальными полосами наверху. Фахверковая обшивка переднего фронтона с росписью по штукатурке между ними была взята прямо из "Дамбы Грима" Шоу; резной орнамент на досках баржи почти несфилдский в своем намеке на *японизм*. Таким образом, все это является столь же совершенным образцом манориального стиля Шоу, как и все, что когда-либо создавал в Англии любой архитектор, кроме него или Несфилда. С тех пор дом был значительно расширен, частично Уайтом в 1881 году, частично Ньютоном гораздо позже, но всегда с должным уважением к характеру оригинального дизайнера.

Этот план обладает большими независимыми достоинствами, чем план проекта Codman. Холл составляет основную часть жилой площади, а другие основные комнаты открываются в него через широкие двери; таким образом, во всем оригинальном блоке наблюдается некоторый поток пространства. Оригинальная библиотека в дальнем углу, позже замененная большим балльным залом, заканчивалась закругленным проемом в стиле шавиан с непрерывной оконной полосой, которую Райт скопировал позже. Тем не менее, в остальном дом был менее артикулированным, чем более ранние дома Шоу, в нем была скорее компактность, хотя и отсутствие симметрии Тревор-холла Уэбба.

В середине семидесятых появилось много других американских отражений манориального образа жизни Шоу, а вскоре и его королевы Анны, но ни одно из них не имело такого успеха, как дом Шерманов. Но глубокий экономический спад, последовавший за Паникой 1873 года, привел к общему настроению раскаяния после экстравагантности послевоенного бума, архитектурного и иного характера. Из возникшей в результате ностальгии по более простым обычаям американского прошлого в это время начал развиваться большой интерес к домам колониального периода, интерес, который, однако, легко слился с нынешним увлечением англичан просторечием семнадцатого и восемнадцатого веков. Потомкам трудно оценить зарождающийся "стиль гальки",^[340] который выкристаллизовался к концу десятилетия с возрождением строительного производства, для его главных героев уже был своего рода колониальным возрождением. Хотя его происхождение отчасти шаванское, он представляет собой, прежде всего, реакцию, как и манориальный стиль Шоу в Англии, против "модернизма" высокой викторианской готики и Второй империи, которые теперь стали совершенно немодными разве что на Западе.

Бостон все еще оставался архитектурным мегаполисом Соединенных Штатов, и именно в окрестностях Бостона, особенно в работах Эмерсона и Литтла, последнего, который серьезно изучал старые колониальные работы, впервые произошла кристаллизация стиля гальки (см. Главу 13). Но нью-йоркская фирма McKim, Mead & White, основанная в 1879 году, сразу же взяла ее на вооружение и доработала в духе Шоу. С начала восьмидесятых и более десяти лет стиль гальки широко практиковался архитекторами от побережья к побережью, и, к счастью, не в последнюю очередь на Дальнем Западе. Характерное использование черепицы в качестве сплошного настенного покрытия подчеркивало непрерывность внешней поверхности в виде обшивки, натянутой на нижележащий деревянный каркас

шпилек, в отличие от того, как предыдущий стиль отделки перекликался с этим каркасом при внешней обработке. Черепица должным образом дает название наиболее характерному американскому домашнему стилю; но именно в планировании американские архитекторы внесли действительно оригинальный вклад в то, что стало самым значительным развитием отдельно стоящего дома со времен живописного периода.

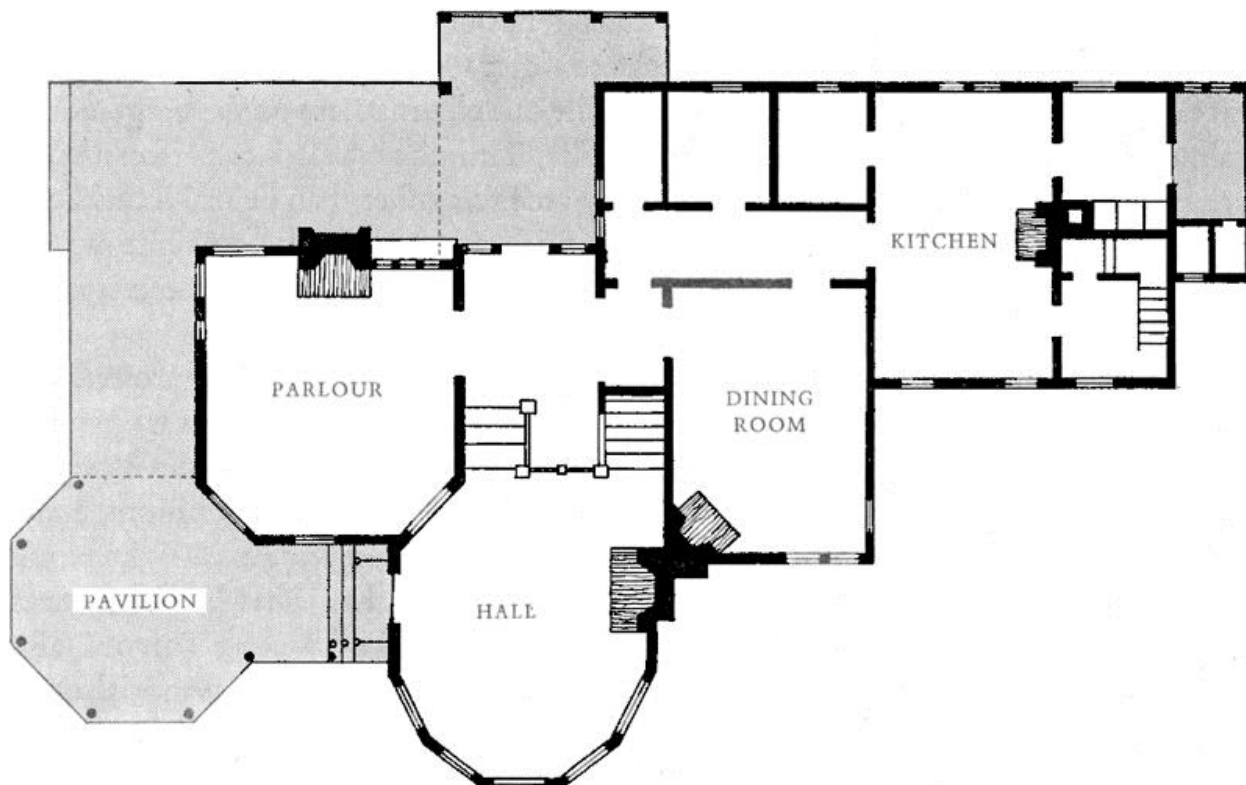


Рисунок 26. У. Р. Эмерсон: Маунт-Дезерт, штат Мэн, дом, 1879 г., план

Один из первых зрелых образцов стиля гальки, дом, построенный компанией Emerson на Маунт Дезерт в штате Мэн в 1879 году, хорошо иллюстрирует виртуозность новой планировки (рис. 26). Комнаты различной формы и размера свободно сгруппированы по периметру холла и свободно переходят друг в друга. Различные уровни различных помещений связаны с уровнями площадки сложной лестницы. Прежде всего, следует отметить, что веранды - это не просто дополнение или запоздалая мысль, как это было даже в доме Ричардсона Эндрюса, а важнейший элемент, как пространственный, так и визуальный, всей композиции. Такие дома параллельны по своей трехмерной сложности массиву итальянских вилл начала девятнадцатого века с их лоджиями, перголами и обзорными башнями, но они имеют мало визуального сходства с ними или вообще не имеют его, поскольку более поздние дома всегда гораздо более скульптурно пластичны и менее артикулированы по композиции. Окна, как правило, состоят из двухстворчатых створок с мелкими стеклами, одновременно напоминающих о королеве Анне и колониальном стиле, но они часто сгруппированы в стиле Шавиан, а также искусно размещены для изменения эффектов внутреннего освещения, так что схема остекления совсем не соответствует порядку восемнадцатого века.

Ричардсон, конечно, не был инициатором стиля гальки; но он перенял его в 1880 году и сделал очень похожим на свой собственный, используя его для всех своих более поздних загородных домов. Отбросив все детали, будь то романский стиль Ричардсона, поместье Шавиан, стиль королевы Анны или американский колониальный стиль, он сохранил

большую часть легкости и небрежности лучших ранних домов Шоу. Но есть также большое сходство с простыми массивными эффектами старых колониальных домов. Духовно, так сказать, если не столько визуально, крытые дранкой дома Ричардсона больше всего напоминают лучшие работы Уэбба; о них Ричардсон, по-видимому, ничего не знал, хотя вполне возможно, что он мог видеть некоторые из них, когда был в Англии в 1882 году, намного позже того, как стиль дранки был полностью установлен.

Дом Ричардсона в Стаутоне на Брэттл-стрит в Кембридже, штат Массачусетс, 1882-1883 гг. постройки, возможно, является его лучшим домом с дранкой, по крайней мере, в том относительно нетронutom виде, в котором он, увы, почти единственный, дошел до нас (Фото [124в](#)). Это, конечно, мало свидетельствует об интересе, который, как известно, он проявлял к работам Берджеса и Шоу, когда незадолго до этого находился за границей. Первоначально вход был через лоджию, утопленную в основной массе дома (сейчас она находится с Эш-стрит слева). Гостиная простирается, как и в доме Шерманов, спереди назад, а лестница образует четверть круга над входом. Гостиная на углу и столовая за лоджией выходят в холл через широкие двери; только небольшая библиотека изолирована от общего потока пространства. Внешне облицованные дранкой поверхности, нарушаемые только рядами двойных окон, объединяют сложную массу в единую композицию: почти погруженная в воду лестничная башня удачно соединяет два остроконечных крыла, расположенных под прямым углом друг к другу, своей округлой формой. Здесь нет никакого орнамента, а выветрившийся серый цвет черепицы оттеняет только темно-зеленая краска оконной рамы.

Дома McKim, Mead & White's начала восьмидесятых, некоторые из которых не менее хороши, обычно гораздо более продуманны в своем оформлении и, вероятно, будут оживлены множеством творческих деталей.^[341] Некоторые детали напоминают о том или ином стиле прошлого, но все это тщательно персонализировано тонкой рукой Уайта. Один из их лучших домов - дом для Исаака Белла-младшего, построенный в 1881-2 годах на Бельвью-авеню в Ньюпорте, округ Колумбия (Табличка № 126: pl126). Он менее унифицирован внешне, чем Стаутон-хаус, но более открыт в плане (рис. [27](#)). Широкая веранда с очень элегантными опорами, похожими на бамбук, тянется по двум фасадам, переходя в двухэтажный открытый павильон справа. В этом павильоне имеется полукруглое пространство, уравнивающее круглую башню в заднем левом углу. Узоры оригинальной черепицы на этом доме, хотя и явно навеяны английской черепицей, гораздо мягче и изящнее, почти напоминающие птичье оперение.

Внутри холл разделен широким закоулком, довольно темным и низким, что резко контрастирует с большим лестничным пролетом за ним, который заливает свет из окна на половине лестничной площадки. Двадцатипятифутовые раздвижные двери, подвешенные сверху, позволяют открыть гостиную почти по всей ее длине в холл. Столовая Bell, соединяющаяся в своем конце французскими окнами с изогнутой частью веранды, имеет одни из лучших ориентализирующих деталей Белого цвета. Это гораздо оригинальнее, чем в новой библиотеке, которую он оформил в то время в доме Шерманов, или в столовой, которую он пристроил к "Кингскоту" Апджона, также в Ньюпорте.

Чуть более ранний дом Х. Виктора Ньюкомба McKim, Mead & White 1880-1 в Элбероне, штат Нью-Джерси, одновременно более неуклюжий и неряшливый внешне, чем Bell house; но пространственное оформление гостиной наиболее оригинально и очень важно для более поздних разработок (Фото [125а](#)). Основное прямоугольное пространство, форму которого подчеркивают потолочные балки и абстрактный геометрический рисунок пола, кажется, перетекает в разных направлениях в другие комнаты и в несколько ниш и укромных уголков; но само пространство комнаты резко очерчено непрерывным элементом, похожим

на фриз, который становится открытой деревянной решеткой над различными отверстиями. Не может быть никаких сомнений в том, что основное влияние здесь оказала японская ¹³⁴² интерьер, но японский интерьер, понимаемый как архитектура. Это не просто поверхностный вопрос несфилдского *японизма*, который Уайт так много использовал в своем орнаменте в те годы. Столовая Kingscote имеет несколько схожие пространственные характеристики, но более эклектичную отделку и более богатые материалы: мрамор, стеклянные плитки Тиффани, пробковые панели, витражи и т.д.

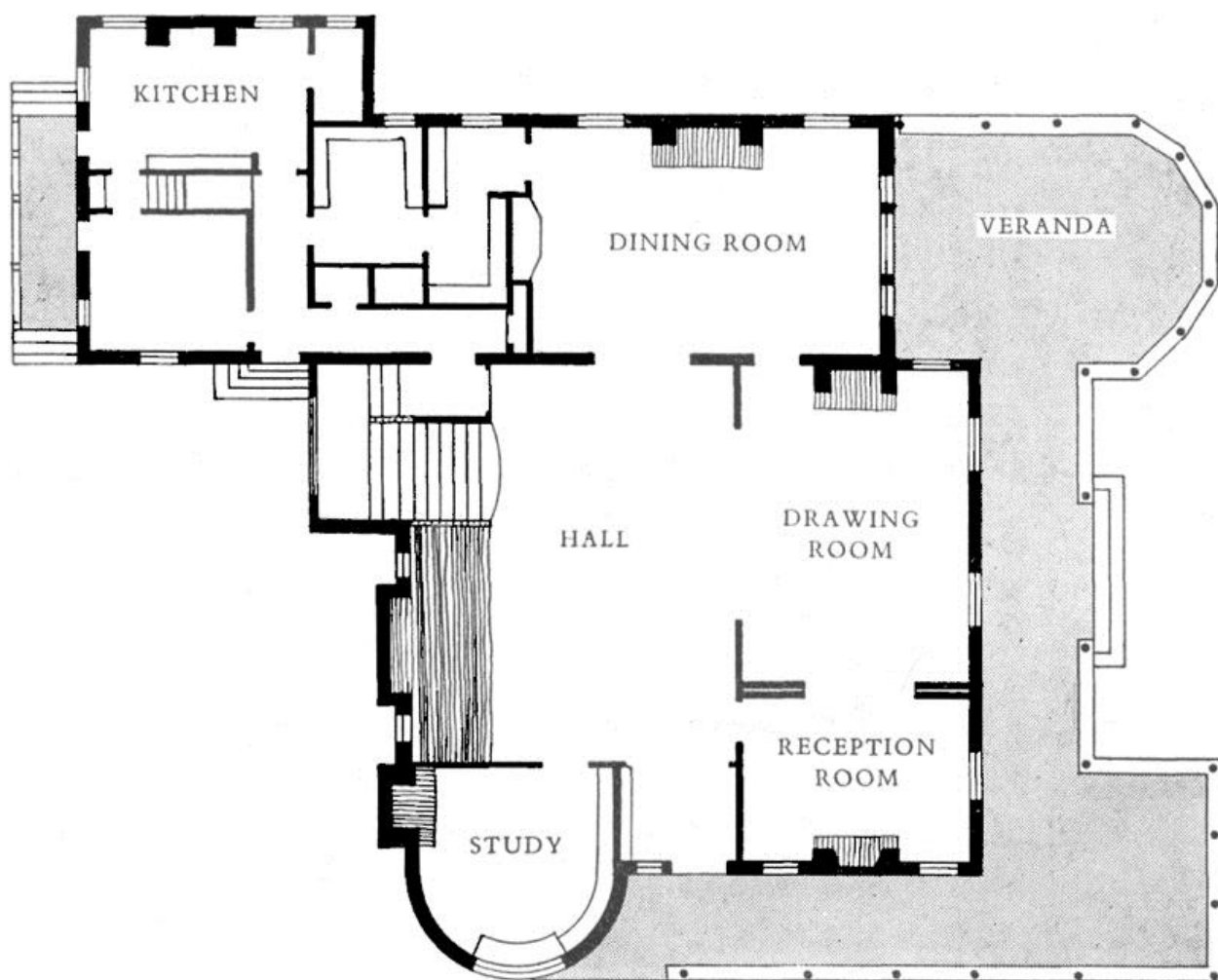


Рисунок 27. Макким, Мид и Уайт: Ньюпорт, Р.И., Исаак Белл-младший, дом, 1881-2 гг., план

В 1879 году Сайрус Маккормик приказал местному архитектору Адольфу Каделлу (1850-1910) и его партнеру Блюменталю построить свой чикагский особняк в форме очень коррумпированной "Второй империи" *hôtel particulier*. Хорошим свидетельством того, с какой скоростью менялись вкусы в то время, является то, что два года спустя он обратился к McKim, Mead & White с просьбой построить для него в Ричфилд-Спрингс, штат Нью-Йорк, один из лучших и наиболее тщательно построенных домов в их стиле Гонт. Этот дом примечателен не только тонким японским характером различных видов опор веранды, но еще больше тем, как композиция объединена под широким фронтоном благодаря длинной горизонтальной линии крыши веранды, повторяющей линию стилобатной каменной стены террасы внизу. Крайне прискорбно, что этот дом сейчас находится на грани обрушения.

Современный дом Литтла из гальки 1881 года постройки в Свампскотте, штат Массачусетс, уже упоминался. Более строгий, чем дома Белла или Маккормика, благодаря своей прямоугольной форме и почти полному отсутствию внешних деталей, этот двухэтажный холл с галереей и оконной стеной в качестве основной жилой зоны. По сочетанию разных уровней этот дом немного напоминал Кloverли-холл, но он был полностью американизирован по масштабам и деталям, не будучи археологически неокOLONиальным.

К середине восьмидесятых Дж. Лайман Силсби (1848-1913) привнес стиль гальки в Чикаго, и другие восточные архитекторы строили хорошие дома такого порядка в таких

западных городах, как Шайенн, штат Айдахо; Колорадо-Спрингс, штат Колорадо; и Пасадена, Калифорния. В Филадельфии Уилсон Эйр (1858-1944) разработал этот способ с очень характерным личным отличием, часто избегая использования черепицы. Если его экстерьеры скорее английские из-за частого использования кирпича и настоящей фахверковой обшивки, то его планы самые оригинальные. Длинные комнаты разнообразной и неправильной формы тянутся по обе стороны от холлов, из которых поднимаются лестницы внутри решетчатых ограждений, подобных тем, которые появились в Англии только в домах девяностых годов Войси и его современников.

Расцвет стиля гальки был кратковременным, хотя он продолжал использоваться и в девяностые годы. Последствия колониального возрождения, присутствовавшие с самого начала, вскоре способствовали все более всестороннему использованию деталей восемнадцатого века, и это поддержало общую тенденцию середины восьмидесятых годов в Америке отказаться от нерегулярного и перейти к более формальному порядку (см. Главу [13](#)). Кое-что из этих изменений можно было увидеть в последних каменных домах Ричардсона, таких как дом Глесснера 1885-7 годов постройки на 18-й улице и Саут-Прери-авеню в Чикаго, который стоит до сих пор, и современный дом Мак-Ви, давно разрушенный, также в Чикаго, оба из которых были почти симметричны в отношении своих фасадов. Самыми яркими примерами такой академической реакции, конечно, были такие дома, как McKim, Mead & White Villard group в Нью-Йорке (номер [109в](#)) и их дом Н. А. С. Taylor house в Ньюпорте с его формальной англо-палладианской планировкой центрального холла и четырех угловых комнат. Однако, несмотря на еще более строгую планировку, их сохранившийся дом WG Low house в Бристоле, Р.И., построенный в 1887 году — следовательно, на год позже, чем снесенный дом Тейлора, — по праву может быть снова назван шедевром стиля Гонт (Фото [127](#)). Это очень хорошо иллюстрирует, как беспорядочное скопление домов начала восьмидесятых могло быть организовано в тщательно сбалансированную композицию, не поддаваясь какому-либо историческому стилю дизайна, будь то итальянский ренессанс или американский колониальный.

Особенно интересны в этой связи небольшие дома в Такседо-парке, штат Нью-Йорк, которые Прайс спроектировал для Пьера Лорийера в 1885-1886 годах, за несколько лет до того, как он начал строить небоскребы эпохи Возрождения (см. Главу [14](#)). Собственный дом Лорилларда имеет довольно строгую планировку в неоклониальном стиле; но внешний вид с его парными дымоходами спереди, входной аркой в ричардсоновском стиле между ними и верандами и террасами, которые рассматриваются как пустоты, тщательно связанные с твердой массой позади, все еще в более ранней традиции (фото [125в](#)). В других домах Price at Tuxedo, таких как дома Уильяма Кента и Трэвиса К. Ван Бюрена, свободные планы предыдущих лет были организованы в Т и Х, а веранды и террасы еще более формально рассматривались как важные элементы композиций, состоящих из четко очерченных пустот и твердых тел (рисунок [28](#)).

Это подводит нас к началу карьеры Фрэнка Ллойда Райта, которого уже представляли как важного помощника Салливана с 1887 по 1893 год. Хотя зрелая карьера Райта начинается только около 1900 года (см. Главу [19](#)), годы его ученичества в качестве строителя домов представляют собой очень важный эпизод, который тесно связан с более ранней историей домов девятнадцатого века в Англии и Америке. К концу восьмидесятых годов на Востоке началось возрождение парадной одежды в колониальном стиле. Но именно особое сочетание свободы и порядка, достигнутое Ричардсоном в его последних домах, Маккимом, Мидом и Уайтом в их Лоу-хаусе и Прайсом в его домах для смокингов, было непосредственной традицией, из которой домашняя архитектура Райта выросла гораздо больше, чем работы Салливана.

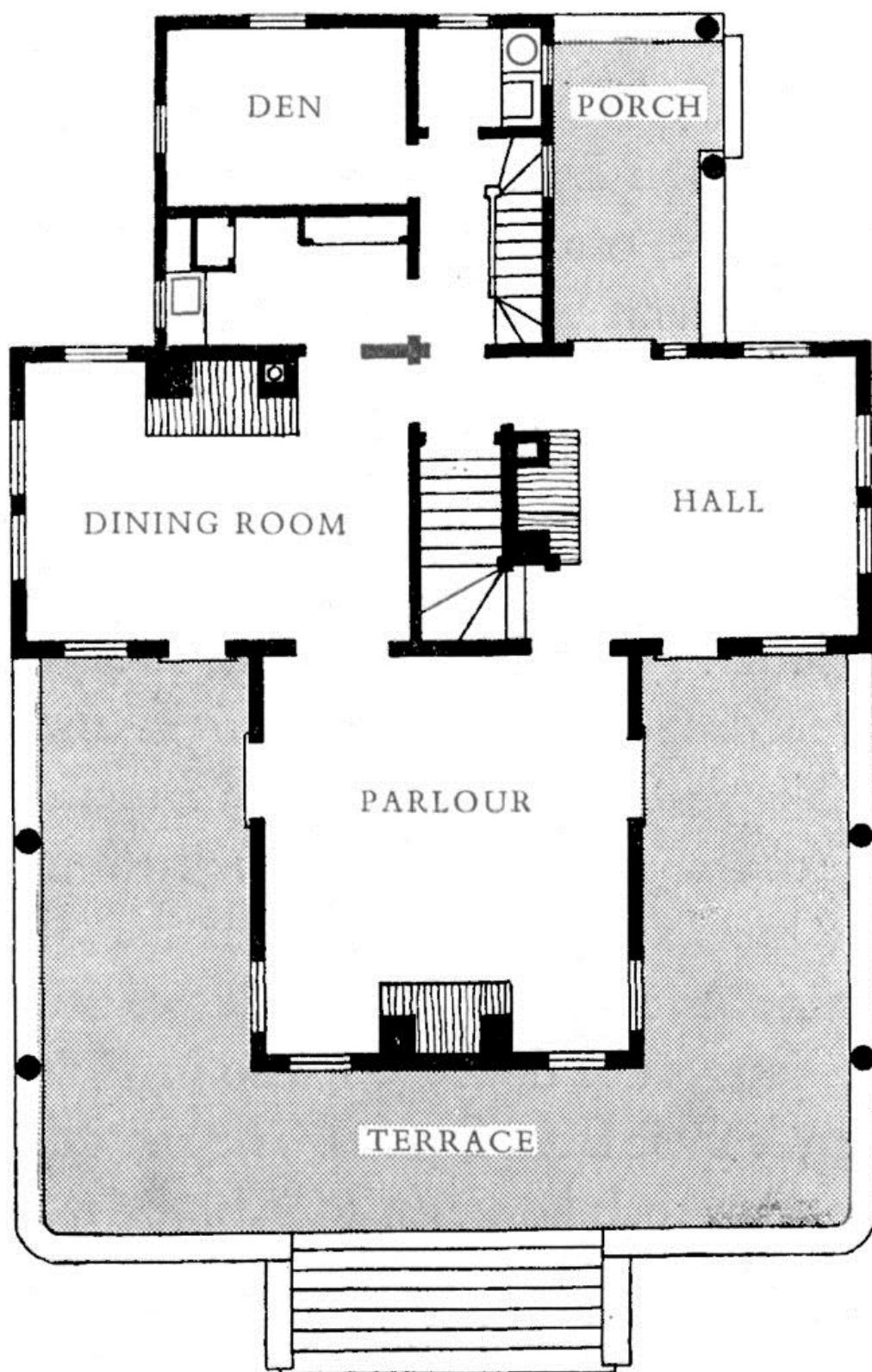


Рисунок 28. Брюс Прайс: Такседо-Парк, Нью-Йорк, Тауэр-Хаус, 1885-6

Родившийся в 1867 году, Райт около двух лет учился в инженерной школе — архитектурной школы не было — при Висконсинском университете, когда в 1887 году в возрасте двадцати лет приехал в Чикаго. Сначала он нашел работу в офисе Силсби, которого дядя Райта Дженкин Ллойд Джонс привез в Чикаго годом или двумя ранее для проектирования унитарианской церкви All Souls, служителем которой он был. Первой работой молодого архитектора, номинально выполненной по заказу Силсби, стала

домашняя школа Хиллсайда, построенная в 1887 году для его тетушек недалеко от Спринг-Грин, штат Висконсин. Это был довольно провинциальный образец дома в стиле гальки, который позже был снесен самим Райтом.

Перейдя в следующем году в офис Adler & Sullivan, Райт к 1889 году был женат и готов построить для себя дом на основании пятилетнего контракта со своими новыми работодателями. Этот дом по адресу 428 Форест-авеню в Оук-Парке, Иллинойс, все еще сохранившийся, но сильно обветшавший, почти полностью заимствован из коттеджей Прайса в Такседо, за исключением того, что планировка гораздо менее официальная. В интерьере широкие проемы между комнатами не обрамлены наличниками, а, кажется, были созданы путем раздвигания стен под непрерывным фризом. В этой трактовке, довольно японской по концепции, Райт, по-видимому, находился под влиянием работы Уайта с залом в доме Ньюкомбов, хотя некоторые детали также довольно японские, а у Райта - нет.

Следующая важная работа Райта - дом Джеймса Чарнли на Астор-стрит, 1365 в Чикаго, построенный в 1891-2 годах. На самом деле это был заказ фирмы "Адлер и Салливан", но он полностью отвечал за выполнение этого заказа. Городской дом, построенный из рыжевато-коричневого римского кирпича, подобного тому, что использовался для здания суда Бостонской публичной библиотеки, это такая же официальная ¹⁴³, как и все, что McKim, Mead & White когда-либо проектировали. Но во внешних деталях нет никаких следов Высокого Возрождения или колониализма. Чарнли хаус - это скорее добросовестная попытка воспроизвести в скромном трехэтажном здании весьма оригинальный дизайн недавно построенного Салливаном здания Wainwright Building в Сент-Луисе.

К этому времени Райт также получал различные частные заказы на стороне, в основном очень мелкие. Однако дом Джорджа Блоссом 1892 года постройки на Кенвуд-авеню, 4858, в южной части Чикаго, имеет большее значение. Внешне это довольно похоже на дом Тейлора McKim, Mead & White в изогнутом ионическом крыльце и повторяющихся палладианских окнах, не говоря уже об использовании желтых вагонок и белой отделки упрощенного академического характера. Даже планировка по большей части симметрична. Но за формальным рядом вестибюля и двух небольших угловых комнат спереди весь центр дома открывается как единая большая гостиная. В этой гостиной широкий угловой уголок расположен по оси с входом, замысловатая лестница поднимается в несколько пролетов с одного конца, а широкие проемы соединяются с библиотекой и столовой. Столовая, заканчивающаяся изогнутым проемом с непрерывной оконной полосой, является почти копией оригинальной библиотеки дома Ричардсона Шермана. В другом доме Райта 1892 года постройки, принадлежащем А. В. Харлану, также в южной части Чикаго, на Гринвуд-авеню, 4414, который Салливану довелось увидеть, он узнал руку своего ассистента, и это привело к разрыву между ними до того, как истек срок действия контракта Райта.

Когда Райт основал компанию в 1893 году, перед ним были открыты два пути. То, что он действительно рассматривал возможность пойти по пути академической реакции, столь широко разрекламированной успехом Всемирной выставки, видно из его проекта этого года для библиотеки и музея в Милуоки (см. Главу [13](#)). Но когда Бернхэм в этот момент предложил отправить Райта в Париж учиться в Школе изящных искусств, а затем в новую Американскую академию, которую они с Маккимом планировали открыть в Риме, готовясь взять его в качестве партнера по проектированию, молодой архитектор отказался от этой возможности.

Дом У. Х. Уинслоу 1893 года постройки на Овернь-Плейс в Ривер-Форест, Иллинойс, который Райт всегда считал своим "первым", во многом схож с домами Блоссом и Харланом, но в целом является гораздо более зрелым и оригинальным произведением (Фото [128А](#)). Фасад полностью симметричен и так же формален, как и у дома Чарнли двухлетней

давности.^[344] Широкие и низкие, из тонкой римской кирпичной кладки с богатой полосой формованной терракоты на всю глубину окон верхнего этажа под широкими карнизами, общий эффект этого здания обычно считается очень салливанским. Но поскольку сам Райт был ответственен за работу Adler & Sullivan, на которую этот дом больше всего похож — Чарнли хаус, конечно; и отель Victoria 1892 года постройки в Чикаго Хайтс, вероятно, — правильнее считать, что дом Уинслоу представляет собой продолжение его собственной манеры, созданной годом или двумя ранее. Планировка более осевая и менее открытая, чем у "Цветочного дома", здесь в центре задней части все еще находится столовая в стиле Ричардсона с закругленным эркером. Лестница, все еще столь заметная в стиле Гонта в Blossom house, здесь скрыта от посторонних глаз между стенами.

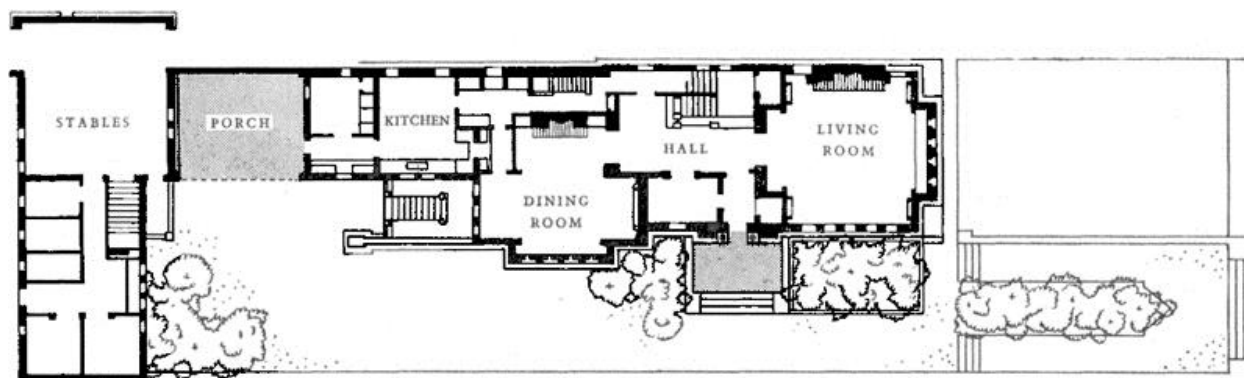


Рисунок 29. Фрэнк Ллойд Райт: Чикаго, дом Исидора Хеллера, 1897 год, план

Следующий важный дом Райта, построенный в 1897 году для Исидора Хеллера на Вудлон-авеню, 5132, в южной части Чикаго, возможно, демонстрирует некоторую японскую ^[345] влияния в последовательности линий карнизов, расположенных одна над другой. Однако наиболее важна разработка плана, а также влияние планирования на внешний вид (рисунок 29). Две главные жилые комнаты соединены лестницей, в которую они обе выходят через широкие проемы - не просто дверные проемы, как в его собственном доме 1889 года, а высокие разрывы в непрерывности стен. Хотя в этих комнатах есть укромные уголки, они не выглядят небрежно и уютно в стиле гальки, а тщательно упорядочены; и то, и другое, действительно, правильной крестообразной формы. Более того, этой форме придается внешнее выражение в пластическом сочленении внешней массы, сочленении, которое перекликается с многочисленными карнизами над головой.

Два года спустя в доме Джозефа В. Гуссера, ныне разрушенном, в Буэна-парке в северной части Чикаго личное развитие Райта в области домашнего планирования зашло гораздо дальше (рисунок 30). Здесь все основные жилые комнаты были подняты на первый этаж, чтобы иметь хороший вид на озеро Мичиган, а внутреннее пространство было продолжено непрерывно вдоль главной оси дома от камина в столовой через лестничную площадку и до камина в гостиной. Но столовая также была сочленена по поперечной оси, выходящей наружу в большую многоугольную бухту, обращенную к озеру, чем-то похожую на более ричардсоновские бухты в столовых Блоссом и Уинслоу.

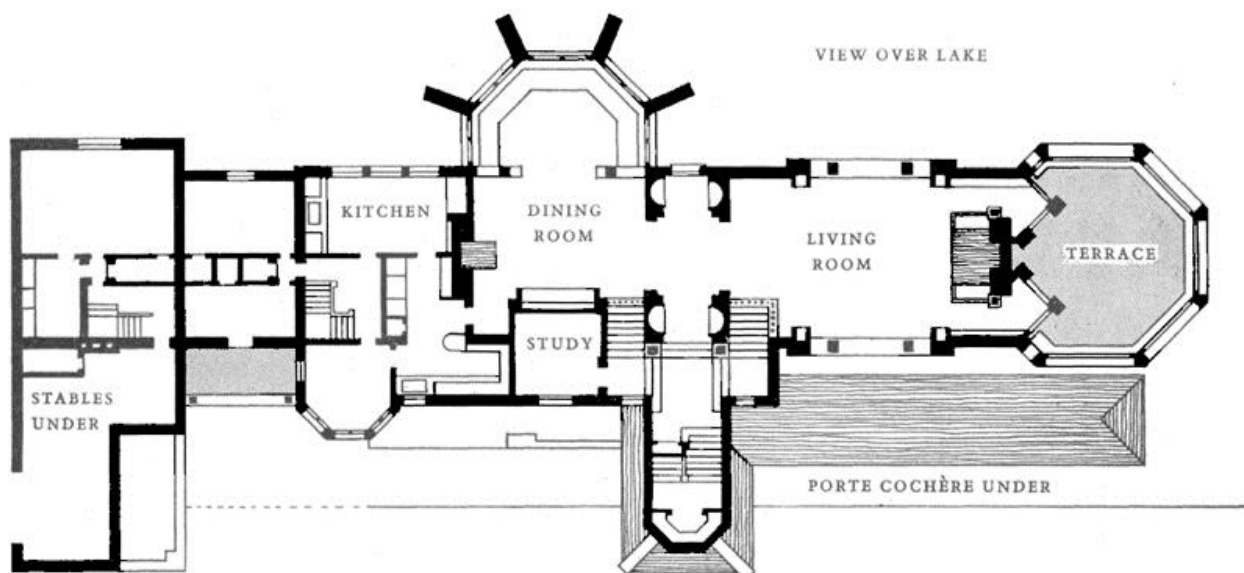


Рисунок 30. Фрэнк Ллойд Райт: Чикаго, дом Дж. У. Гуссера, 1899 год, план

Между двумя только что описанными домами, в которых планировка Райта развивалась так быстро и так смело в направлении единого, но четко сформулированного пространства, возник гольф-клуб River Forest в Ривер Форест, Иллинойс. Переднее крыло этого, построенного в 1898 году,^[344] показало сопоставимое расширение его словарного запаса деревянных конструкций. Оба чикагских дома были кирпичными с довольно пышным салливанским терракотовым декором под карнизом, мало чем отличающимся от того, что было в Шиллер-билдинг. В гольф-клубе Райт возродил характерный стиль гальки для шероховатых поверхностей из натурального дерева, но придал ему более архитектурный масштаб. Под сплошными оконными полосами, защищенными характерным для него нависающим карнизом, нижние стены и парапеты террасы были обшиты досками и рейками, нанесенными не вертикально, как при опускании, а горизонтально. Открытая терраса, крытая веранда, застекленный вестибюль - все это были тесно связанные пространственные зоны, последние две из которых объединяла сплошная крыша. Единственным цельным элементом был широкий каменный дымоход, отмечавший точку пересечения главной оси и вспомогательной оси низких боковых крыльев. В 1901 году здание было значительно расширено Райтом, но вполне в оригинальном духе (Фото [128В](#)).

В 1900 году, последнем году девятнадцатого века, на котором можно по праву завершить этот рассказ о начале творчества Райта, он построил два дома бок о бок в Канкаки, штат Иллинойс. Он также оформлял для *женского домашнего журнала* "Дом в городке прерий", который был опубликован в феврале 1901 года. Более крупный из двух домов Канкаки, принадлежащий Б. Харли Брэдли на Саут-Харрисон-авеню, 701, представляет собой большую крестообразную композицию с низкими фронтонами, выступающими тупыми концами далеко за концы крыльев. Меньший по размеру дом Хикокс, расположенный по соседству на Саут-Харрисон-авеню, 687, имеет более совершенную планировку и такие же крыши. Удаление древесины указывает на структуру шпилек под штукатуркой стен, а также, и гораздо более непосредственно, на деревянные оконные стойки (Фото [142А](#)). Гостиная здесь, по бокам которой расположены восьмиугольные музыкальная и столовая, простирается через "садовую площадку" и выходит через французские двери на открытую террасу (рис. [31](#)). Здесь четко очерченное, но единое пространство дома Гуссера было уменьшено в масштабе и упрощено до тех пор, пока не создало совершенно новую концепцию внутреннего планирования, которая позже приобрела широкое влияние на международном уровне (см. Главу [22](#)). Может показаться - без преувеличения — что

развитие англо—американского дома во многом шло в направлении этой новой концепции еще с 1790-х годов.

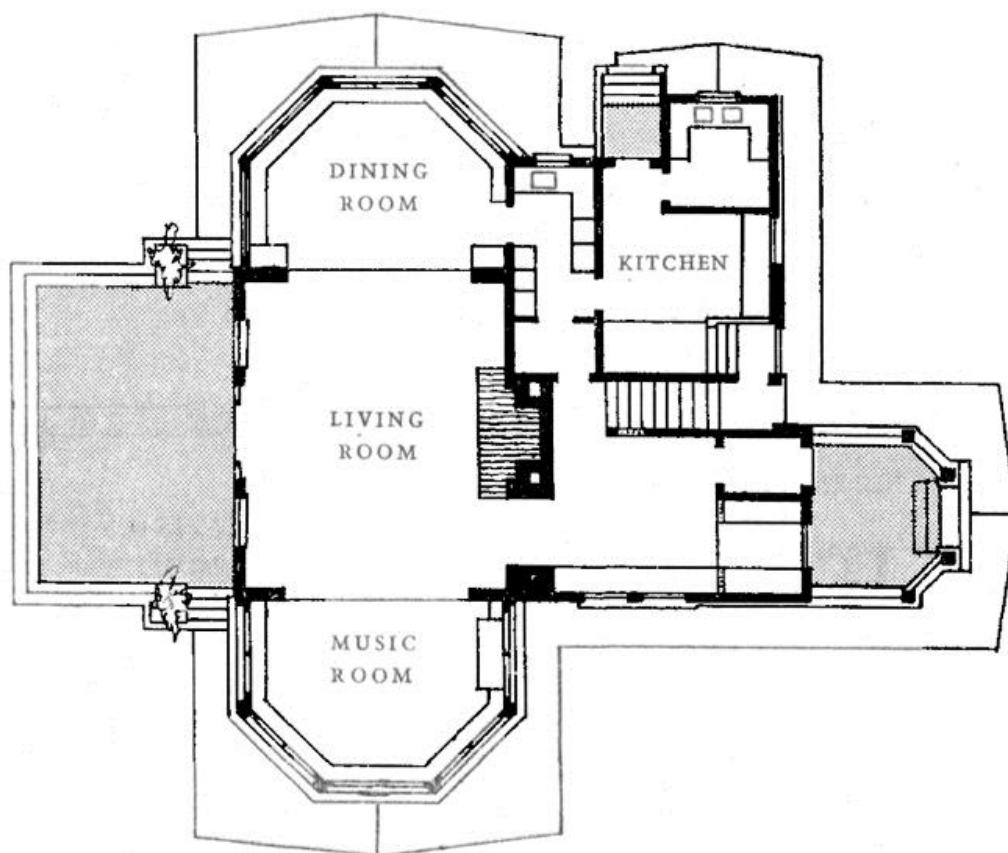


Рисунок 31. Фрэнк Ллойд Райт: Канкаки, Иллинойс, дом Уоррена Хикокса, 1900 год, план

Проект *Ladies Home Journal* 'Дом в городке прерий', от которого произошел термин "Дома в прериях" для характерной постановки Райта следующего десятилетия, больше, чем "дом Хикокса", но жилая площадь должна была быть такой же унифицированной и четко сформулированной. В одной из версий Райт даже предложил поднять это пространство на два этажа в центре, что-то вроде одного из особняков Шоу. Как и в гольф-клубе River Forest, длинные ряды низких шатровых крыш прикрывают очень длинные полосы окон - предположительно, со стороны Шоу, через Ричардсон. Хотя дом *Ladies Home Journal* должен был быть оштукатурен, как дома Канкаки, оконные наличники перекликаются с основной деревянной конструкцией. Как и в гольф-клубе, дымоходы будут единственными по-настоящему прочными элементами, проходящими через пересекающиеся объемы, определяемые двумя уровнями крыши. Нижняя линия карниза простирается, как в McKim, Mead & White's McCormick house, над *порт-кохером* с одной стороны и над верандой с другой - прием, который Райт уже несколько неуклюже опробовал в доме Брэдли.

Рассматривая значение этих домов Райта 1900 года постройки, следует признать, что даже в Америке они были в высшей степени исключительными. Несмотря на то, что проект 'Дом в прериях' был опубликован в популярном журнале национального масштаба, его непосредственное влияние было действительно очень незначительным. Несмотря на всю мощь двух великих чикагских достижений девяностых годов, небоскребов Салливана и первых домов Райта, основное направление американской архитектуры 1900 года было совершенно иным. Точно так же и в Англии тех лет, где дом Шоу для Фреда Уайта и его Брайанстон привнесли к девяностым годам почти такое же академическое возрождение, как

дома Маккима, Вилларда и Тейлора Мид Энд Уайта, работа Войси, английского архитектора, наиболее сопоставимого с Райтом, была почти такой же исключительной. Линия архитектурного развития уже разделилась так же резко, как и в Америке, с той разницей, что сам Шоу, проживший дольше, возглавил академическое направление, которого придерживались в Америке ученики Ричардсона, Макким и Уайт.

Хотя Чарльз Фрэнсис Эннесли Войси (1857-1941)^[347] был на десять лет старше Райта, с учетом английских условий понятно, что его архитектурная карьера началась немного раньше. С 1874 по 1880 год он работал учеником в офисе Седдона; с 1880 года до своего открытия в 1882 году он был помощником Деви.^[348] В 1883 году Войси продал свои первые эскизы обоев и набивных тканей, но еще несколько лет он мало занимался строительством. Его первый дом, коттедж в Бишопс-Ичингтоне в Уорикшире, был построен только в 1888 году; в последующие два года различные его проекты, все более оригинальные по своему характеру, публиковались в "*Британском архитекторе*"; из них "Для дома"^[349] в Доверкорте в 1890 году был самым продвинутым.

К концу восьмидесятых Несфилд и Годвин оба были мертвы, и лидерство в английской архитектуре, особенно в том, что касается внутренней сферы, более прочно, чем когда-либо, находилось в руках Шоу. Новаторские силы в английском искусстве были сосредоточены в области декора, отчасти благодаря продолжающейся деятельности Уэбба в фирме Morris. Но возникает некоторый вопрос, насколько хорошо молодые люди вроде Войси действительно знали архитектурные работы Уэбба; почти ничего из этого не было опубликовано, а некоторые из лучших спрятаны в отдаленных частях Шотландии и на севере Англии. Творчество А. Х. Макмердо (1851-1942), возможно, было несколько более известным, но он гораздо активнее работал с мебелью, ситцем и обоями, чем со строительством в восьмидесятые. Однако проект "Дома для художника", который он опубликовал в своем журнале *The Hobby Horse* в 1888 году, был многообещающим. В любом случае Войси вскоре соперничал с Макмердо как дизайнер мебели, обоев и ситца и значительно превзошел его как архитектора. Наиболее значительное влияние Макмердо, вероятно, оказал за границей (см. Главу 16).

Существование более раннего проекта дома Войси для Дж. У. Форстера в Бедфорд-парке, датированного 1888 годом, привело к некоторой путанице. Построенный дом датируется 1891 годом. Иногда известный как Серый дом, он действительно сильно отличается от своих соседей, которым к тому времени исполнилось около пятнадцати или более лет, благодаря Годвину, Шоу и их ученикам. Во-первых, его стены покрыты грубой штукатуркой, которую Войси уже использовал в коттедже в Бишопс-Ичингтоне; во-вторых, это трехэтажная прямоугольная коробка, строгая и довольно официальная под низкой шатровой крышей, а не причудливая и неправильная, как даже самые простые из ранних домов. Створчатые окна расположены полосами между каменными опорами, регулярно, но не симметрично, а желоба карнизов поддерживаются изящно изогнутыми железными кронштейнами. В остальном внешних деталей нет.

Планировка дома Форстеров также компактная и правильная, с входом с левой стороны и гостиной напротив. Другими словами, этот дом представляет собой такую же реакцию на живописность более ранней эпохи королевы Анны, как и дом Фреда Уайта Шоу, но в нем совершенно отсутствуют воспоминания о восемнадцатом веке.^[350]

Более интересными и заметными, чем современный полуторазэтажный дом, известный как Студия, на 17 Сент-Данстанс-роуд в Западном Кенсингтоне, являются два дома с террасами, также спроектированные в 1891 году, но начатые только в следующем году, на 14-16 Ханс-роуд рядом с Бромптон-роуд в Лондоне. Здесь Войси отказался от грубой кладки, которую он изначально предлагал, и использовал красную кирпичную кладку в стиле Уэбба

с окнами, характерно расположенными полосами между простыми каменными опорами. Элегантно оригинальные детали выступающих каменных веранд и изогнутая линия парапетов наверху связаны с его современными декоративными работами и заметно контрастируют с почти 'Монументальной отделкой времен королевы Анны' в чуть более позднем доме Макмердо по соседству в доме № 12.

Загородный дом средних размеров, Перрикрофт, Колуолл, недалеко от Малверна, строительство которого было начато в 1893 году, можно считать первой зрелой работой Войси, внедрившей в выполняемую работу индивидуальный подход к дизайну, путь к которому уже был указан в проекте Уорда 1890 года, и от которого он так и не отошел далеко в последующие годы. Это сравнимо не с 'первым' домом Райта в Ривер Форест того же времени, а с его более продвинутой работой конца десятилетия "Гольф-клуб Ривер Форест" и "Хикокс хаус". Грубо отесанные стены, окна, расположенные полосами между простыми средниками,^[351] правильная композиция, приближающаяся, но не достигающая симметрии, - все это вытекает из Серого дома и Студии. Но, находясь за городом, дом мог бы расширяться еще больше. Более того, крыши были возведены со средневековым уклоном — 45 градусов, — так что их бросающаяся в глаза тяжелая черепица является такой же частью простого ремесленного стиля Voysey, как и белоснежные стены из грубой кладки. Планировка ближе к Уэббовской, чем к Райтовской, комнаты имеют менее симметричную форму и вообще не переходят друг в друга, как в проекте Ward.

Довольно большой дом, построенный в 1896 году на Свиной спине близ Гилфорда в графстве Суррей для американца Джулиана Стерджиса, предполагаемого оригинала "*Последнего пуританина*" Сантаяны, имеет несколько менее сбалансированную композицию с выступающим поперечным фронтоном у одного торца (Фото [129А](#)). Характерные каменные светильники в нескольких комнатах здесь настолько обширны по своей группировке, что представляют собой оконные перегородки более раннего шавианского типа.

В, несомненно, лучшей работе Войси "Бродли на озере Уиндермир", спроектированной в 1898 году, крыши снова стали ниже, а стены-окна сосредоточены в трех закругленных нишах вдоль террасы на берегу озера (фото [129В](#)). Здесь холл посередине поднят на два этажа, точно так, как Райт предлагал сделать в одной из версий своего первого "*Женского домашнего журнала*" house (рис. [32](#)). Благодаря горизонтальности, концентрации остекления и отсутствию средневековой атмосферы этот дом представляет собой крайнюю точку новаторства и оригинальности в творчестве Войси.

Его собственный дом "Орчард" в Чорли-Вуд в Хартфордшире был достроен в 1900 году. Внешне это очень напоминает его более ранние дома, но в Саду есть два поперечных фронтона и, следовательно, более сильное ощущение симметрии. Этому способствует более правильное и тщательно сбалансированное расположение оконных проемов. Изучая лексику этого дома, лексику, которой суждено было *до бесконечности* пародироваться архитекторами, а затем и строителями в течение следующих двадцати пяти лет, можно понять его ощущение, что он был реформатором, а не новатором — так сказать, последним учеником Пугина, к светской деятельности которого можно проследить линию через Уэбба, Стрит и Баттерфилда. В особом чувстве Войси преемственности, которое выросло у него в последующие годы, заключается его огромное отличие от Райта; ибо Райт, безусловно, с того момента, как спроектировал дом Уинслоу, был полон решимости стать таким же великим новатором — таким же творцом архитектуры, — каким был Салливан в своих небоскребах. Тем не менее, если заглянуть немного вперед, такой дом Войси, как тот, что сейчас называется Литтл-Корт в Пирфорд-Коммон в Суррее, построенный в 1902 году, вполне достоин сравнения с шедеврами Райта того года (см. Главу [19](#)). Однако это

показывает небольшое дальнейшее развитие по сравнению с его домами конца девяностых, за исключением некоторого увеличения горизонтального акцента.

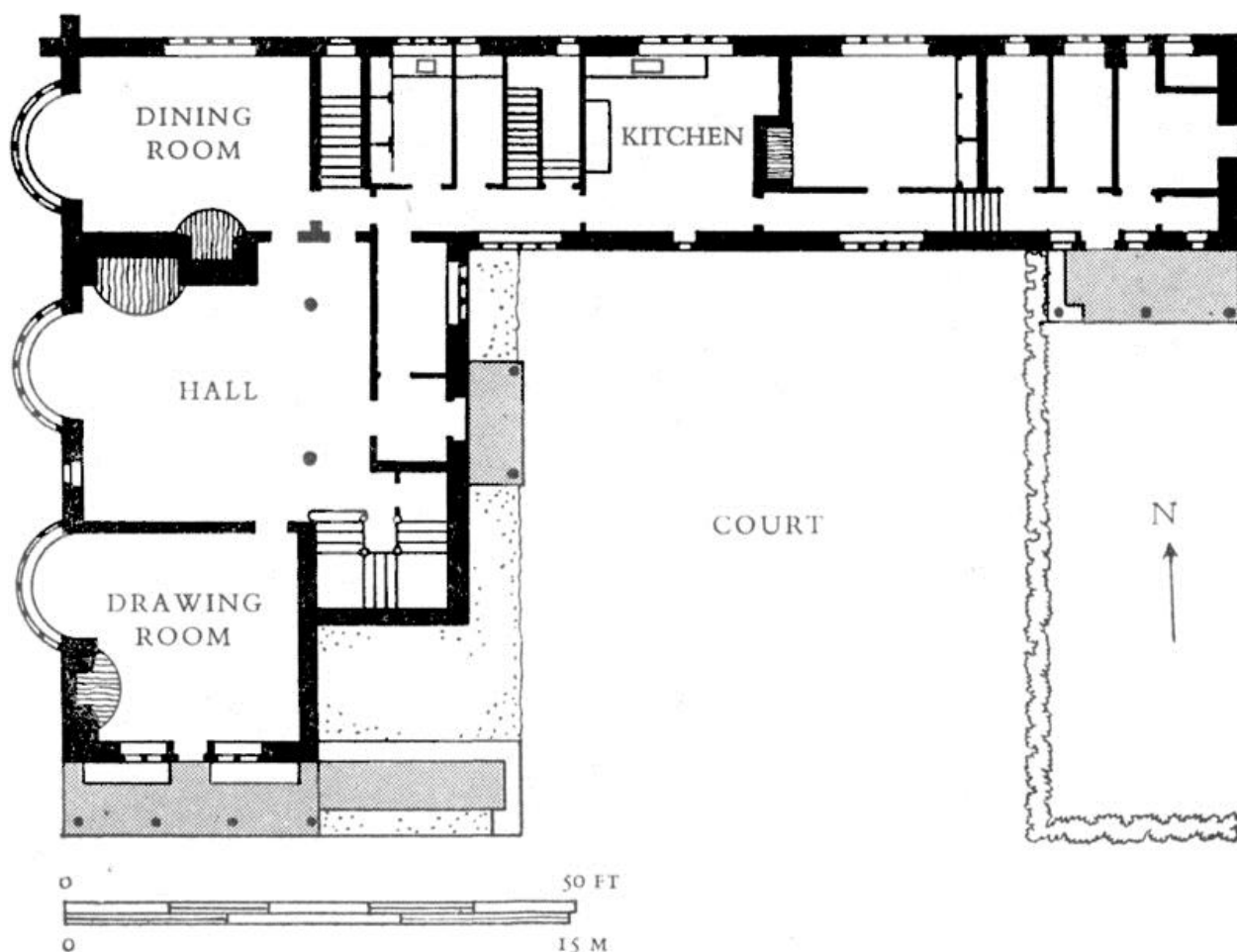


Рисунок 32. С. Ф. А. Войси: озеро Уиндермир, Бродли, 1898-9 гг., план

Незадолго до и сразу после 1900 года работы Войси были гораздо более известны и влиятельны в Англии и все чаще в других странах,^[352] чем работы Райта дома или за границей в то время. Более того, многие современники в Англии строили довольно похожие дома. Один из них, М. Х. Бейли Скотт (1865-1945), который также много работал на Континенте, развил свое планирование гораздо дальше в направлении открытости, свойственной Райту, в духе проекта Войси 1890 года для дома Уордов. Множество домов, как выполненных, так и спроектированных, которые Бейли Скотт опубликовал в *"Домах и садах"* в 1906 году, сделали его планы известными молодым архитекторам Континента (рисунок 33). Характерным является его дом в Блэкуэлле на озере Уиндермир, построенный примерно в 1900 году, с огромной двухэтажной гостиной, пространственно оформленной различными закоулками и так далее. План был опубликован Мутезиусом в 1904 году и, вполне возможно, оказал влияние на Адольфа Лооса в Вене и других европейцев еще до появления его собственной книги (см. Главы 20 и 21). После 1906 года работы Бейли Скотта стали вполне "традиционными", и трудно поверить, что проекты, опубликованные в более поздней версии его *"Домов и садов"* в 1933 году, принадлежат одному и тому же человеку.

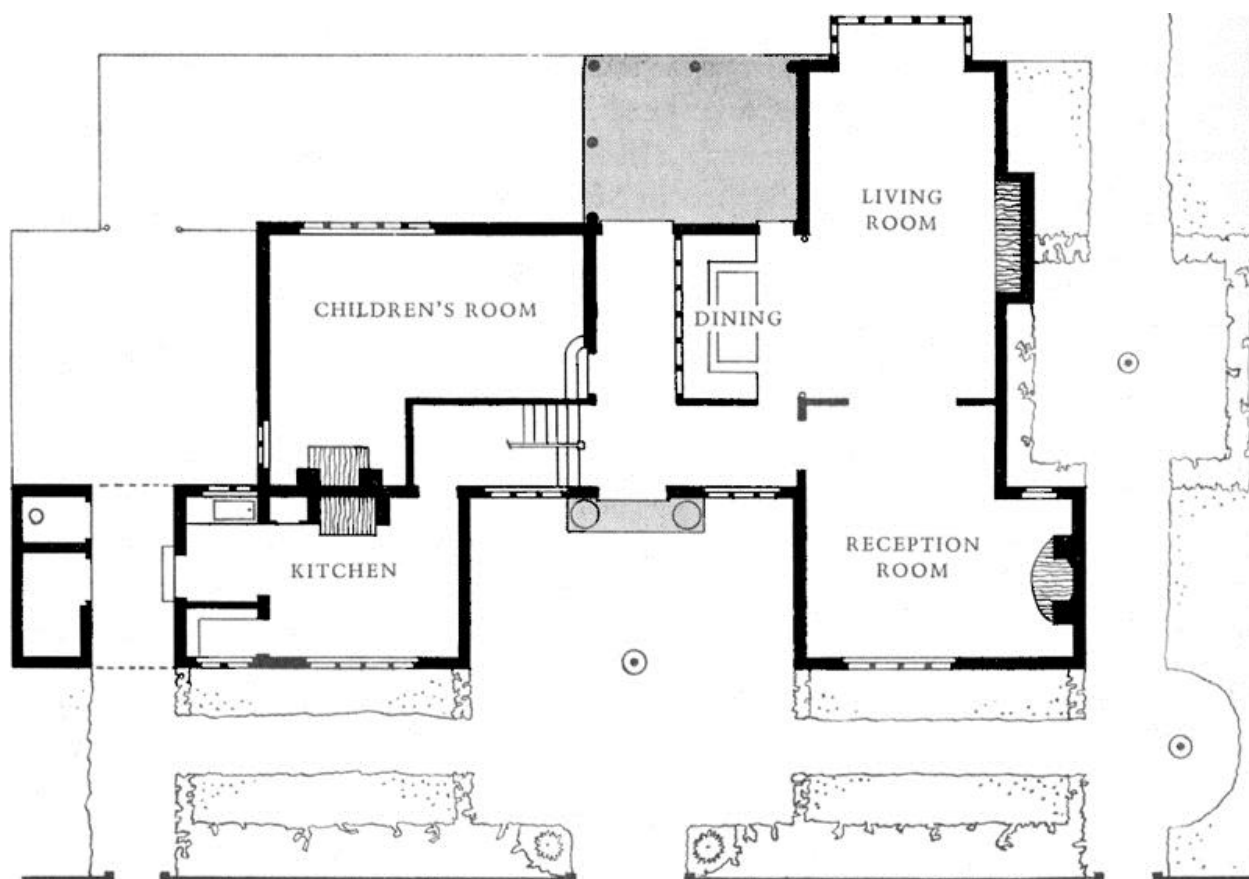


Рисунок 33. М. Х. Бейли Скотт: Тревиста, ок. 1905 г., план

Здесь также следует, по крайней мере, упомянуть имя У. Р. Летаби (1857-1931), впоследствии биографа Уэбба и влиятельного писателя по архитектуре. Когда Летаби покинул офис Шоу, где он был главным помощником, он начал свою карьеру с того, что в 1891 году построил Эйвон Тиррелл в Хэмпшире, большой кирпичный загородный дом, по характеру ближе к Уэббу, чем к Шоу. Но его главный вклад был внесен не в область отечественной архитектуры.^[353]

Уже к середине девяностых самым успешным английским домостроителем, более чем соперничавшим с Войси по количеству, а иногда даже и по качеству его домашней работы, был сэр Эдвин Л. Лютьенс (1869-1944). Начав, как и Войси, в конце восьмидесятых со строительства коттеджей, его первым по-настоящему выдающимся домом был тот, который он построил для своей двоюродной сестры и постоянной сотрудницы, садового дизайнера Гертруды Джекилл, в Манстед-Вуд близ Годалминга в 1896 году. Вскоре последовало несколько других хороших домов, в том числе, в частности, The Orchards в Годалминге в 1898 году; но этот ранний период его творчества действительно достигает кульминации в садах благочиния в Соннинге в Беркшире в 1901 году (Фото [182в](#)). В этих домах сохранилось все лучшее от поместья Шавиан — большое деревянное эркерное окно двухэтажного холла в Деканери Гарденс является образцовым - упрощая и упорядочивая этот стиль под влиянием Уэбба и даже приближаясь к стандартам мастерства Уэбба в исполнении.

Как и Уэбб в своих более поздних работах, Лютьенс почти с самого начала использовал большое количество стилистических деталей в интерьерах; он также вернулся к 'традиционности' в своих экстерьерах значительно раньше Бейли Скотта при проектировании таких домов, как Оверстрэнд-холл в Норфолке и Тигборн-корт в Уитли в Суррее, построенных в 1899 году за два года до Динери-Гарденс. Примерно с 1906 года

Лютъенс стал ведущим архитектором своего поколения в Англии, и его более поздние работы будут рассмотрены в другом месте (см. Главу [24](#)). Его растущий материальный успех после начала века, соперничающий с успехом Шоу в предыдущем поколении, в определенной степени является мерой, хотя и не причиной снижения популярности Войси.

К. Р. Эшби (1863-1942) и Джордж Уолтон (1867-1933)^[354] были другими отечественными архитекторами, работавшими в девяностые и первые годы нового столетия. Последний принадлежит к Школе Глазго, главной фигурой которой был Макинтош, и, как и Макинтош, он был скорее декоратором, чем архитектором (см. Главу [17](#)). Здесь можно упомянуть один дом в Англии, Лейс в Элстри, построенный в 1901 году. Интерьеры представляют собой прекрасные образцы декоративно-прикладного искусства, как его иногда называют, более стилизованного, чем у Войси, но менее оригинального, чем у Макинтоша. План организован симметрично вокруг большого двухэтажного зала, соперничающего по своему сложному пространственному развитию с залом Бейли Скотта того периода.

Эшби был одним из первых европейцев, оценивших значение Райта, и был выбран Васмутом для написания введения ко второй публикации работы Райта в 1911 году (см. Главу [19](#)). Три дома Эшби бок о бок на Чейн-Уок в Лондоне, № 37 1894 года и № 38-39 1904 года, представляют хронологический период его значительного архитектурного творчества и ясно иллюстрируют характерный для него переход от шавиан к оригинальности, по крайней мере сравнимой с оригинальностью Войси. Тесно связанный с Выставочным обществом искусств и ремесел, Эшби был похож на большинство этих людей, за исключением Войси^[355] и Лютъенс в целом более активны в области декоративного искусства, чем в строительстве. На протяжении всего этого периода английское декоративное искусство оказывало большое влияние на Континент (см. Главы [16](#) и [17](#)). Связь Макинтоша с Континентом настолько тесна, что о его школах и даже домах лучше говорить в контексте ар-нуво.

Из всех этих английских архитекторов, которые только что были упомянуты, Войси был самым творческим в области домашней архитектуры и, за исключением Лютъенса, самым продуктивным, по крайней мере, в первые годы двадцатого века; после 1910 года он вообще почти ничего не построил. Однако Войси умер только в 1941 году, и к тому времени молодое поколение, к его замешательству, приняло его как отца современной архитектуры, которую он не одобрял так же сильно, как и Лютъенс. В 1940 году он вернулся почти из могилы, чтобы получить Золотую медаль Королевского института британских архитекторов.

От живописных коттеджей первых десятилетий девятнадцатого века до ранних шедевров Райта и Войси около 1900 года очень далеко, возможно, дальше в радикальном пересмотре такого устоявшегося типа зданий, как жилой дом, чем от зданий Parris's Market Street buildings в Бостоне 1824 года до магазина Sullivan's Carson, Pirie & Scott Store в Чикаго, строительство которого было завершено восемьдесят лет спустя, в 1904 году. Тем не менее, в англо-американской домашней архитектуре, как и в случае с коммерческой архитектурой, реальные достижения повторялись на протяжении всего столетия.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

1890-1955

ГЛАВА 16

ИСТОКИ СТИЛЯ МОДЕРН: ВИКТОР ОРТА

ТНЕДве предыдущие главы, вступая в девяностые годы, пересекли, возможно, главный исторический рубеж за полтора столетия, о которых идет речь в этой книге. Небоскребы Салливана и ранние дома Райта и Войси — несмотря на то, что сам Войси отрицал модернизм, — являются одними из первых крупных проявлений периода архитектурной истории, который простирается до нашего времени и включает его в себя. Современники этих людей, которые были новыми лидерами на Континенте в девяностые, обладали таким же острым чувством новизны вносимых ими инноваций, как Салливан или Райт, и наиболее характерная стилистическая формулировка этого десятилетия в Европе была соответствующим образом известна с самого начала^[356] как "модерн". Прежде чем обсуждать сам модерн, необходимо хотя бы вкратце рассмотреть два сопутствующих события, предшествующих ему. Во Франции различные достижения в области металлоконструкций шестидесятых, семидесятых и восьмидесятых годов подготовили путь для модерна с технической точки зрения, и они, более того, сами по себе представляют значительный интерес. Английские инновации в декоративно-прикладном искусстве восьмидесятых и девяностых годов принимаются большинством историков как один из важнейших непосредственных источников модерна,^[357] а английская архитектура и архитектурная теория последних десятилетий девятнадцатого века, безусловно, послужили общим стимулом для европейцев между 1890 и 1910 годами, что имело жизненно важное значение для последующего развития.

К началу девяностых годов передовые работы на английском языке стали широко известны на Континенте. В 1888 году немецкий архитектор Александр Кох (1848-1911) начал ежегодно публиковать свою *Академию архитектуры*, привлекая внимание дизайнеров за рубежом к текущему английскому производству, а также ко многим значительным проектам. *Современная архитектура в Англии* французского архитектора Поля Седилья (1836-1900) появилась в Париже в 1890 году. Архитектор Герман Мутезиус (1861-1927), который работал в посольстве Германии в Лондоне с 1896 по 1903 год главным образом для изучения недорогого жилья, выпустил два тома-фолианта, посвященные *Английскому наследию Гегенварта* в 1900-2 годах, еще один — о *Новом кирхглихе Баукунсте в Англии* в 1902 году и, в 1904-5 годах, три толстых тома кварто об *Английском доме*. Благодаря этим богато иллюстрированным книгам большая часть истории развития английской архитектуры второй половины века была доступна на немецком языке задолго до того, как англичане собрали ее по кусочкам (см. Главы [12](#) и [15](#)).

Войси никогда не работал за границей; но его работы, с самого начала известные во всем мире благодаря их публикации в *Studio*, английском периодическом издании, основанном в 1893 году, вскоре стали широко изучаться на Континенте и, в меньшей степени, в Америке. Современники Войси Бейли Скотт и Чарльз Ренни Макинтош (1868-1928), однако, оба получили иностранные заказы еще в 1898 году; фактически, Макинтош и его в высшей степени оригинальные идеи — он был не войсианским "реформатором", а очень смелым новатором — получили больше поддержки за границей, чем дома, и были гораздо более влиятельны на Континенте, чем в Великобритании.

Историки современной архитектуры в целом подчеркивали, и совершенно справедливо, особую важность достижений в области металлоконструкций^[358], которые были сделаны во Франции в последние десятилетия девятнадцатого века. Великое имя того периода принадлежит не архитектору, а инженеру Гюставу Эйфелю (1832-1923). На Международной выставке 1855 года в Париже и снова на Всемирной выставке 1893 года в Чикаго огромные конструкции из металла и стекла были замаскированы снаружи настоящими или имитированными фасадами из каменной кладки. Однако между этими датами появилась серия французских выставочных зданий, которые становились все более смелыми по масштабам и откровенному дизайну; к строительству большинства из них Эйфель имел непосредственное отношение. Тем не менее, его мост через Дору в Порту в Португалии в 1876-187 годах затмил Галерею машин, которую он и Кранц построили для Парижской выставки 1867 года, поскольку его более поздний мост Гараби 1880-4 годов превзошел павильон, который он спроектировал для выставки 1878 года, и ту часть универмага Bon Marché, над которым он сотрудничал в 1876 году с младшим Буало. В выставочных зданиях металлические конструкции были полностью обнажены, а в 1878 году^[359] была предпринята серьезная попытка разработать соответствующие украшения, точно так же, как Уайатт сделал для Брюнеля на Паддингтонском вокзале в Лондоне двадцатью пятью годами ранее. Довольно безвкусный результат помогает объяснить, почему инновации в архитектурном дизайне имели так мало общественной поддержки во Франции в тот период — период, конечно, когда смелые инновации импрессионистов произвели революцию в другом искусстве Парижа.

Рядом с галереей Эйфеля находится англо-японская комната^[360], которое Уистлер и Годвин показывали на этой же выставке, должно быть, казалось бесконечно изысканным, и даже отделка фасада из цементного кирпича, выполненная поздним Стюартом в Доме присяжных Шоу, наиболее приятна для восприятия. Подобные вещи вполне могли привлечь внимание иностранных архитекторов к Англии раньше, чем это было обычно. Седиль, один из менее приверженных традициям французских специалистов того периода, действительно посетил Англию в восьмидесятых годах, опубликовав свою книгу о современной английской архитектуре, о которой только что упоминалось, за десять лет до книги Мутезиуса. Его выбор, однако, не был очень разборчивым, и нет свидетельств того, что он извлек большую пользу из того, что увидел. В универмаге Printemps 1881-9 годов постройки, спроектированном, конечно, задолго до его поездки, определенно нет английского влияния.

Для Парижской выставки 1889 года^[361] Эйфель рано предложил, а в 1887 году ему было поручено построить огромную цельнометаллическую башню^[362], которая до сих пор возвышается над Парижем (Фото [130A](#)). Как уже отмечалось, это сооружение высотой 984 фута было самым высоким сооружением в мире, вплоть до возведения Шривом, Лэмбом и Хармоном Эмпайр-стейт-билдинг в Нью-Йорке более сорока лет спустя. Эйфелева башня, которая, соответственно, носит имя своего дизайнера, является зданием в обычном смысле этого слова не больше, однако, как и его великие мосты. Несмотря на то, что Парижская башня была намного выше, чем здание Holabird & Roche в Такоме в Чикаго, которое было построено точно в те же годы, она была гораздо менее значимой ни технически, ни функционально. За исключением художника Сера, большинству современников он не нравился, считая его чудовищным пятном на парижском горизонте; сегодня, конечно, он по праву считается шедевром девятнадцатого века, но шедевром инженерного искусства, а не архитектуры.

Как и в случае с павильоном Эйфеля на выставке 1878 года, в дизайне Эйфелевой башни присутствует значительная двусмысленность. При взгляде издали его четыре опоры во многом напоминают мосты, а конический стержень из перекрещивающихся металлических конструкций кажется — но на самом деле это не так — почти неизбежным выражением

крупномасштабной конструкции из металла. Однако при ближайшем рассмотрении очень бросаются в глаза произвольно изогнутые формы, соединяющие ножки, а также грубый орнамент из криволинейных лент, напоминающий картину Уайатта на Паддингтонском вокзале почти сорокалетней давности, но гораздо меньший по масштабу, которым украшены основные формы. Близкое сходство этой смеси откровенного строительства и прикладного декора с подходом в стиле модерн к дизайну металлических конструкций вскоре станет очевидным. Возможно, чрезмерно впечатленные более функциональным инженерным достижением, продемонстрированным на выставке 1889 года во Дворце машин из металла и стекла инженеров Контамена (1840-93), Пьеррона и Шартона, - в котором вклад связанного с ним архитектора К.-Л.-Ф. Дютерта (1845-1906) был относительно неважен, - некоторые более поздние критики предпочли это сооружение Эйфелевой башне. Тем не менее, именно башня явно обладает большим величием эйфелевых мостов, несмотря на ее неуместный и (издалека) почти незаметный орнамент. Башня, более того, является предвестником стиля модерн; Галерея машин скорее относится к архитектуре более позднего модерна (см. Главы [20](#) и [22](#)).

Заслуживает упоминания еще одно направление инноваций во Франции за эти десятилетия. В 1871 году Жюль Сольнье построил фабрику Chocolat Menier недалеко от Парижа в Нуази-ле-Фран, с открытым металлическим каркасом. Железный каркас состоит из расположенных по диагонали элементов, довольно похожих на позднесредневековые деревянные каркасы Франции, а заполнение панелей выполнено из разноцветного кирпича и плитки. Это сооружение привлекло внимание Виоле-ле-Дюка, который увидел в нем реализацию определенных своих теоретических устремлений в области архитектуры девятнадцатого века. Он не только очень благосклонно упомянул об этом во втором томе своих *Entretiens*, вышедшем в 1872 году, но и на нескольких иллюстрациях предложил похожие и вариативные сочетания железа и каменной кладки. Например, на цветной пластинке он изобразил поразительный городской фасад с видимым железным каркасом, заполненным ярко окрашенной глазурованной плиткой. К девяностым годам довольно много зданий во Франции очень успешно использовали эту структурную систему;^[363] возможно, более важно, однако, что текст и иллюстрации Виоле-ле-Дюка сделали идею известной на международном уровне.

Когда узнаешь, что Орта, Гауди или другие американцы "читали Виоле-ле-Дюка" в семидесятых и восьмидесятых годах, следует предположить, что имеются в виду *Entretiens*, первый том которых появился в 1863 году, и, возможно, даже более конкретно, второй том 1872 года с прилагаемым набором пластинок. Эти последние могли бы быть 'прочитаны' архитекторами для особо полезных целей. *Entretiens* были доступны большинству европейцев на языке оригинала, а англичанам и американцам - в переводе.^[364]

Характерное использование металла архитекторами в стиле модерн в девяностых и первом десятилетии нынешнего столетия, несомненно, во многом было связано как с вдохновением при создании крупных инженерных сооружений Эйфеля, кульминацией которых стала его башня 1887-9 годов, так и с энергичной критической поддержкой идеи Сольнье, которую оказал Виоле-ле-Дюк, не говоря уже о его собственных проектах, опубликованных в 1872 году. Узел завязывается еще туже — хотя и с другим типом конструктивного развития, — когда замечаешь, что де Бодо, из всех французских архитекторов, особенно ученик и наследник Виоле-ле-Дюка, а также бывший ученик Анри Лабруста, был первым, кто использовал железобетон в архитектуре, а не только технически (см. Главу [18](#)). Более того, он нанял в качестве подрядчика для строительства своей эпохальной бетонной церкви Сен-Жан-де-Монмартр в Париже девяностых годов (см. Главу [17](#)) Контамена, одного из инженеров, ответственных за Машинную галерею на выставке 1889 года. Но европейский модерн был в еще меньшей степени вопросом структурных

инноваций, чистых и незамысловатых, чем современные небоскребы Салливана в Америке (см. Главу [14](#)).

Этот краткий и любопытный эпизод в истории искусства,^[365] начиная с начала девяностых и затихая немногим более десяти лет спустя, он всегда назывался по-английски французским именем, возможно, потому, что так и не прижился в Англии, но всегда считался сомнительным импортом из Бельгии и Франции. Несмотря на неуверенность англичан, которую американцы полностью разделяли, модерн был международным стилем. Во Франции его часто называли по-английски 'Модерн Стайл', в то время как для немцев это был "Югендстиль", а для итальянцев 'стиль Либерти'. Немецкий термин происходит от журнала *Jugend*, иллюстрации и типографика которого довольно последовательно соответствовали новому стилю; итальянский - от Liberty's, магазина в Лондоне, чьи ткани для ориентализации стали широко популярны в это время (но с подтекстом очевидного каламбура). По-итальянски это также, и гораздо более выразительно, "стиль флореале".

Модерн - это не только архитектурный стиль. Однако многие из самых прекрасных и смелых крупных зданий, построенных между 1890 и 1910 годами, начиная с небоскребов Салливана, безусловно, связаны с его духом; и лидеры ар-нуво построили немало действительно выдающихся зданий, которые нельзя определить никаким другим термином. Подобно рококо начала и середины восемнадцатого века, на которое иногда очень походил модерн и с возрожденными формами которого его часто вульгарно ассимилировали, он был наиболее успешным в качестве способа украшения интерьера. Как правило, линейный, а не пластичный,^[366] модерн также был очень тесно связан с графикой; действительно, они предоставляют множество наиболее характерных примеров, а также самые ранние предметы, которые можно считать возможными прототипами.

Насколько далекие истоки ар-нуво следует искать и где именно, продолжает оставаться предметом активных исследований. В графическом искусстве, безусловно, есть значительное сходство, на которое следует обратить внимание в [\[367\]](#) способ оформления книжных страниц. Более того, через прерафаэлитов линию происхождения от Блейка можно проследить до восьмидесятых и девяностых годов, когда, действительно, его характерные страницы иногда воспроизводились в факсимильном виде. Но восточное,^[368] специфически японское влияние, безусловно, сыграло определенную роль и в становлении моды. Ранние свидетельства этого влияния на западную архитектуру можно найти в декоративных работах Годвина и Несфилда в Англии, начиная уже с шестидесятых годов, а также в живописи импрессионистов во Франции (см. Главы [10](#) и [12](#)). Но самые ранние проекты, которые можно легко принять за континентальные работы 1900 года, безусловно, принадлежат английскому архитектору-декоратору Макмердо и датируются сразу после 1880 года. Многие узоры на текстиле и обоях, которые Макмердо, Хейвуд Самнер (1853-1940) и другие создали для Century Guild, основанной в 1882 году, уже имеют характерный полунатуралистический характер.^[369] формы, плавные линии и асимметричная организация зрелой декоративной моды девяностых. Еще более поразителен дизайн титульного листа Макмердо 1883 года для его книги о лондонских церквях сэра Кристофера Рена^[370] - любопытное сочетание двух противоположных стилистических тенденций восьмидесятых: одной — в сторону барокко и "Монументальной королевы Анны", другой - в сторону совершенно нового способа украшения.

Английские товары, которые выставлялись Выставочным обществом искусств и ремесел с момента его основания в 1888 году, вскоре достигли Континента. Более того, еще до того, как *Студия* начала публиковать в 1893 году книгу Коха "*Academy Architecture*" (с 1888 года), о которой уже упоминалось, и (с 1890 года) его рецензию "*Innendekoration*", а также менее специализированные английские журналы, такие как (с 1884 года) "*Mackmurdo's Hobby*

Horse" и (с 1891 года) "*Желтая книга*", с ее сильно стилизованными и очень криволинейными иллюстрациями Обри Бердсли, были охотно изучены по всей Западной Европе. Молодые люди тоже читали Уильяма Морриса и с энтузиазмом откликались на его этические и социальные требования реформировать домашнее хозяйство. В то же время новые стили самых передовых художников-постимпрессионистов стали мощным стимулом для архитекторов.

Этот вопрос о взаимоотношениях между передовой живописью и передовой архитектурой в девятнадцатом веке, которым суждено было приобрести гораздо большее значение в начале двадцатого, заслуживает здесь более широкого комментария и краткого изложения. Сто пятьдесят лет назад, когда в Риме зарождался романтический классицизм, художники, скульпторы и архитекторы разделяли общие идеалы и работали с полным пониманием проблем друг друга (см. Главу [1](#)). Фоны ранних картин Дэвида, похожих на барельефы, демонстрируют архитектуру в самом передовом вкусе того времени, и на самом деле не производилось более красивой романтической классической мебели, чем та, которую он изобрел для своих классических сцен и время от времени использует в своих современных портретах. Скульптор-классик Торвальдсен из Глиптотеки в Мюнхене, а позже из Музея Торвальдсена в Копенгагене тесно сотрудничал с архитекторами Кленце и Биндесбеллом. Шинкель сам был выдающимся художником-романтиком, прежде чем повзрослел как архитектор-романтик-классик, и позже он сотрудничал над фреской для фасада музея Altes с художником Питером Корнелиусом, как и Кленце над украшениями Глиптотеки в Мюнхене.

С постепенным упадком романтического классицизма архитекторам и художникам становилось все труднее разрабатывать параллельные программы; и результаты сотрудничества между ними в отделке зданий редко были такими счастливыми, как фон, который архитекторы иногда предоставляли художникам. Упоминались витражи Энгра сороковых годов в Орлеанской часовне в Дре и часовне Сен-Фердинанд в Нейи. Более удачны фрески Делакруа в библиотеке Жоли Палаты депутатов в Париже; но вряд ли здесь есть та реальная визуальная гармония между картиной и обстановкой, которой часто достигался предыдущий период. Однако растущий интерес к архитектурной полихромии и расширение диапазона приемлемых стилистических моделей, включающих раннее Возрождение и даже средневековые, были вызваны поворотом, который искусство живописи начало приобретать на Континенте примерно в 1815 году. Хюбш, например, был своего рода Назарянином среди архитекторов. Позже Энгр был близким другом Хитторфа, хотя он никогда не сотрудничал с ним с какой-либо благой целью (см. Главу [3](#)), а тем более с Виоле-ле-Дюком, с которым он также был в хороших отношениях. Степень стилизации, которой должным образом требовали раннехристианские, романские или готические архитектурные стили, еще не была приемлемой в изобразительном искусстве. Действительно, ранние картины Энгра, написанные в стиле *кватроченто*, были слишком "готическими" для большинства его современников и, как правило, менее почитаемы, чем его более классические работы, даже сегодня.

Прежде всего, постоянно растущее значение пейзажа в живописи всех стран неизбежно не имело реальных параллелей в архитектуре, за исключением того, что растущее желание открывать дома для кругового обзора отражает аналогичную озабоченность природным пейзажем. Что касается реализма, основного художественного течения середины века во французском искусстве, то оно могло найти отражение только в архитектурной теории. Может показаться, что импрессионизм еще сложнее соотнести с архитектурой.^[22]

Однако в Англии пятидесятых годов существовал слабый союз между новыми художниками-прерафаэлитам и некоторыми ведущими архитекторами викторианской готики, которых некоторое время поддерживал критик Раскин. В шестидесятые и

семидесятые Моррис, с одной стороны, развивавшийся как декоратор в среде прерафаэлитов Россетти и Форда Мэдокса Брауна, и Уистлер, с другой стороны, воспитанный в основном в передовом художественном мире Парижа, но также находившийся под влиянием Россетти в Англии, тесно сотрудничали с архитекторами — Моррис с Уэббом и Бодли, Уистлер с Годвином. Как уже отмечалось, поразительно новые результаты последнего сотрудничества были представлены в Париже в их англо-японском зале на выставке 1878 года. Европейцы узнали о декоративных работах Морриса лишь несколько позже.

Во Франции в эти десятилетия меньше художников, чем в Англии, заказывали строительство своих домов талантливым индивидуалистам из ордена Шоу, Уэбба или Годвина.^[372] Если бы они были реалистами или импрессионистами, они не могли бы себе этого позволить; если бы они были преуспевающими академиками, они бы и не захотели. Даже в Англии Милле, после того как стал по-настоящему успешным, предпочел построить унылый дом в Южном Кенсингтоне вполне заурядного характера, а не нанимать Шоу, Уэбба или Годвина.

В восьмидесятые годы самые передовые европейские художники, не только французские, но и в целом, отвернулись от реализма и даже от импрессионизма, чтобы больше заниматься рисунком или экспрессией. Два французских лидера этой реакции, чье искусство кажется потомкам наиболее архитектурным, Сезанн и Сера, вообще не повлияли на архитектуру или дизайн в то время. Даже Ван Гог и Гоген, чьи стили имеют более декоративную направленность, были менее влиятельны, чем такие почти забытые художники, как голландец Туроп и бельгиец Хнопфф, более известный бельгиец Энсор или швейцарец Ходлер и норвежец Мунк, не говоря уже об англичанине Бердсли.

Всеобщее восхищение в *авангардных* кругах работами этих художников, с которым, как это ни парадоксально, последовало постоянное и даже растущее отношение к антиархитектоническим картинам импрессионистов и неоимпрессионистов, как французских, так и местных, повсеместно шло параллельно быстрому росту и распространению модерна. В некотором смысле, действительно, модерн как способ дизайна можно рассматривать как эквивалент того, что несколько двусмысленно называется импрессионизмом в музыке — творчества Дебюсси, Делиуса и др. Некоторые из главных критических сторонников новых художников девяностых годов, такие как Юлиус Мейер-Грефе, также были активными сторонниками стиля модерн. И все же передовая живопись, по сути, создала лишь благоприятную атмосферу для зарождения ар-нуво, примерно так же, как молодые художники и критики третьей четверти восемнадцатого века в Риме для зарождения романтического классицизма в архитектуре.

Почему модерн должен был быть полностью инициирован Виктором Ортой (1861-1947)^[373] в Брюсселе в 1892 году остается загадкой. Довольно похожая стилистическая кристаллизация в архитектурном орнаменте Салливана, отныне почти столь же органичная и извилистая по характеру, началась несколькими годами ранее, еще до того, как в 1887-8 годах были спроектированы интерьеры Зрительного зала. Вряд ли они были известны в Бельгии, поскольку мало кто из иностранцев вообще знал о работах Салливана, пока они не приехали в Чикаго на Всемирную выставку в 1893 году. Иллюстрации замечательных металлических изделий на Палау Гуэля Гауди в Барселоне, скорее всего, также не дошли до Брюсселя, хотя несколько его интерьеров были опубликованы в *The Decorator and Furnisher* в Нью-Йорке в 1892 году. В любом случае окончательный стиль Гауди начал формироваться только в начале девяностых. Некоторое количество довольно оригинальных украшений делалось в Нью-Йорке с начала восьмидесятых годов Луи Комфортом Тиффани (1848-1933), но маловероятно, что это было известно за границей. Стекло "Фавриль" от Тиффани

появилось намного позже и точно соответствует модерну,^[374] из которого оно оставалось на протяжении десятилетия и более одним из самых узнаваемых продуктов на международном уровне.

Принято считать, что Орта знал довольно похожее стекло, разработанное ранее Эмилем Галле (1846-1904) во Франции, и что он уже был немного знаком с работами таких художников, как Энсор, Хнопфф и Туроп, если не с работами Ходлера, Мунка или Бердсли. И все же такая фамильярность вряд ли сама по себе уравнивала бы академическую подготовку, которую он получил от своего учителя, а позже и работодателя Балата (см. Главу 9). Это, однако, объясняет очень классический характер его Храма человеческих страстей, возведенного в 1884 году в Парке Пятисот в Брюсселе. С 1885 по 1892 год Орта самостоятельно ничего не строил. Предположительно, однако, именно знание теорий и проектов Виоле-ле-Дюка, приобретенное в те годы, побудило его открыто и выразительно использовать железо в связи с масонством, когда он действительно начал практиковать. И все же влияние Виоле-ле-Дюка вряд ли объясняет специфический характер его инноваций в орнаменте или постоянство стиля, которого он достиг почти сразу.

Против таких довольно негативных предположений можно выдвинуть более позитивное. В "Доме кисточек" в Брюсселе, завершенном в 1893 году, первой зрелой работе Орты, он представил английскую^[375] обои между открытыми металлическими конструктивными элементами стен столовой. Поэтому весьма вероятно, что новые английские декоративные изделия были ему уже известны в предыдущем году^[376], когда он проектировал и основал этот эпохальный дом.

Дом с кисточками на улице Поль-Эмиль Янсон, 6, недалеко от авеню Луиза, положил начало новому архитектурному стилю настолько определенно, насколько это возможно для скромного дома с террасой. Как долго до 1892 года, когда было начато строительство дома Тассел, Орта, возможно, проектировал на бумаге таким образом, по-видимому, неизвестно. Если учесть, насколько важны бесчисленные проекты второй половины восемнадцатого века для нашего понимания архитектурной революции, которая сделала романтический классицизм преемником барокко, отсутствие подобных подсказок относительно зарождения модерна вызывает наибольшее раздражение; но значительные исследования, проведенные исследователями того периода, пока мало что прояснили.

В плане дома Тассел нет особых новшеств, хотя внутренние перегородки главного этажа изогнуты для придания различных форм и размеров симметрично расположенным пространствам, которые довольно свободно переходят друг в друга. Главное новшество заключалось в откровенном использовании металлической конструкции и характерном декоре, особенно лестничного холла (фото [130в](#)). Там, у подножия лестницы, свободно возвышается железная колонна, от которой наверху отходят железные полосы, как виноградные лозы от ствола молодого растения, образуя кронштейны под изогнутыми ажурными железными балками наверху. Другие более легкие и менее структурные полосы переплетаются, образуя лестничные перила. Органические, плавные и переплетающиеся линии металлоконструкций, как структурных, так и декоративных, изначально довольно смело повторялись в чисто декоративном криволинейном декоре, нанесенном на стены, и они до сих пор находят отражение в узорах сохранившейся напольной мозаики.

Каждый из этих узоров на лестнице уникален, он не повторяется, как на английском ситце и обоях, на которые они так похожи. Линии, свободно перемещающиеся в пространстве, как у металлических изделий, нарисованные на изогнутой стене или инкрустированные в плоской плоскости пола, - все они являются частью сложных органических мотивов. Таким образом, полученный результат более сопоставим с титульным листом Макмердо 1883 года или даже с некоторыми бронзовыми украшениями его мебели. (Следует отметить, что, как и

в очень немногих зданиях, спроектированных Макмердо, в остальном эта мебель довольно прямолинейна.) За недолгую жизнь модерна вряд ли даже сам Орта, не говоря уже о тех, кто пошел по его стопам, создал ансамбль более образцовый, чем эта лестница. Это действительно произведение внутренней архитектуры, а не просто предмет декора, как большинство орнаментов, используемых в сочетании с английскими обоями в столовой.

Фасад дома гораздо менее бросается в глаза, чем интерьеры. Однако линейные изгибы внутренних конструктивных элементов пластически отражаются, так сказать, в изгибе вперед всей центральной части окна. Это настолько обширно, что приближается, но не равняется английским оконным стенам предыдущих десятилетий. На верхних этажах свет в этом широком эркере разделен только железными колоннами-цоколями и увенчан открытыми железными балками. Здесь нет археологических следов какого-либо прошлого стиля; тем не менее, должно быть, именно из местной лепнины периода рококо Орта черпал вдохновение для своих резных каменных деталей. Это, конечно, не происходит ни от Англии, ни от Виоле-ле-Дюка. Орта был и продолжал испытывать гораздо меньшее удовольствие от создания такого пластического орнамента, чем от своих металлических изделий; но он чувствовал себя обязанным наносить его тут и там на капители, карнизы, кронштейны и так далее, точно так же, как обычные архитекторы того времени использовали обычную монету эпохи Возрождения или готические словари.

Фасад с кисточками сегодня может быть почти незаметен, если не присмотреться повнимательнее к его выступающим металлическим конструкциям и довольно оригинальным деталям, но, очевидно, в Брюсселе девяностых годов он приобрел почти мгновенную привлекательность. Несколько похожий дом Фризона на 37 улице Лебо был построен в 1893-4 годах, а в 1895 году было начато строительство еще трех домов, лучшим из которых является гораздо более крупный отель Solvay на 224 авеню Луиза.^[37] Этот дом был построен вместе с лабораторией, открытой годом позже, в течение нескольких лет для известного химика Эрнеста Сольве. Он остается наиболее полным из домашних заказов Орты, поскольку в нем сохранилась вся оригинальная мебель, разработанная архитектором, хотя теперь он является *домом моды*. Широкий фасад гораздо более пластичен, чем у дома Тассел, стены которого изгибаются вперед на первом и втором этажах, обрамляя два высоких боковых пролета, разделенных металлическими колоннетами и фрамугами (фото [131A](#)). Железная отделка балконов особенно богата и характерна. В интерьерах открытая металлическая конструкция и различные сложные дополнительные элементы, такие как осветительные приборы, полностью вписываются в общую картину органичного изгиба. Несмотря на то, что металлические изделия Орты напоминают растения, они столь же абстрактны, как решетки Гауди на входных арках Дворца Гуэля (фото [96B](#)), и часто достигают сравнимого мастерства.

Дом барона Ван Этвельде 1895 года постройки на Пальмерстон-авеню, 4 - пристройка слева под номером 2 значительно позже — имеет совершенно иной внешний вид, чем дом Солвей. Передняя часть имеет почти салливанский ряд арочных проемов, полностью состоящих из открытых металлических конструкций. Внутри салон представляет собой еще больший шедевр, чем лестничный холл дома Тассел. Круг из железных колонн, изгибающихся в виде эллиптических арок, поддерживает низкий стеклянный купол, поперек которого длинные прозрачные полосы, похожие на листья, продолжают извилистые структурные изгибы внизу. В счастливой цветочной метафоре светильники изгибаются и свисают, каждая электрическая лампочка затенена цветным стеклянным колпаком в форме чересчур раздувшегося тюльпана. Никогда с тех пор, как Николас Пино разработал во второй четверти восемнадцатого века *питtoresкую* версию рококо, не было такой элегантно последовательности и оригинальности в декоративном использовании растительных элементов.

Другие прекрасные дома Орты в Брюсселе датируются вплоть до венского дома 1919 года постройки на Авеню Астрономии. Однако после очень элегантного и сдержанного дома Халле 1906 года на 346-й авеню Луиза они стали такими сухими и официальными, что термин "модерн" к ним вряд ли применим. Есть два гораздо более ранних экземпляра по адресу 23-25 Rue Americaine, построенных в 1898 году, которые представляют особый интерес, поскольку Орта занимал их сам. Виртуозная проработка переплетенных структурных и декоративных металлических элементов эркера слева и непрерывного ленточного окна, расположенного за железными стойками на верхнем этаже другого, являются одними из самых ярких и оригинальных внешних особенностей, которые он когда-либо проектировал. Эти годы в самом конце века, несомненно, представляют собой пик его карьеры. Его самую совершенную домашнюю планировку можно было увидеть в доме Обека 1900 года постройки на авеню Луиза, 520, снесенном в 1950 году (рис. [34](#)). Здесь взаимопроникновение пространства между смежными восьмиугольными приемными комнатами первого этажа очень близко к тому, что было обнаружено в некоторых ранних домах Райта (см. Главы [15](#) и [19](#)).

Безусловно, самой важной работой Орты является "Дом народа" 1896-9 годов. Он был построен для городских властей Брюсселя на участке причудливой формы, которым Орта воспользовалась в полной мере. Простираясь вокруг сегмента круглого *места* и частично вдоль двух радиальных улиц, фасад образует непрерывную, но нерегулярную серию изгибов, в основном вогнутых, но с главным входом, расположенным в одной из более коротких выпуклых частей. Большая часть внешней стены состоит из видимого железного каркаса с секциями сплошной каменной кладки, определяющими торцы и входной проем. Вертикальные стойки не изогнуты, но многие горизонтальные элементы слегка изогнуты. Декоративные металлические элементы на некоторых перекрестках пытаются, хотя и не совсем успешно, придать структурной сетке в целом органичное качество, столь удачно достигнутое в прихожей Van Eetvelde. Как и в его домах, Орте было трудно совместить резные детали каменной кладки, здесь связанные со стеновыми панелями из кирпича, с металлическими конструкциями; там, где они сближаются, как в входной арке из смешанных материалов, результат действительно очень неуклюж.

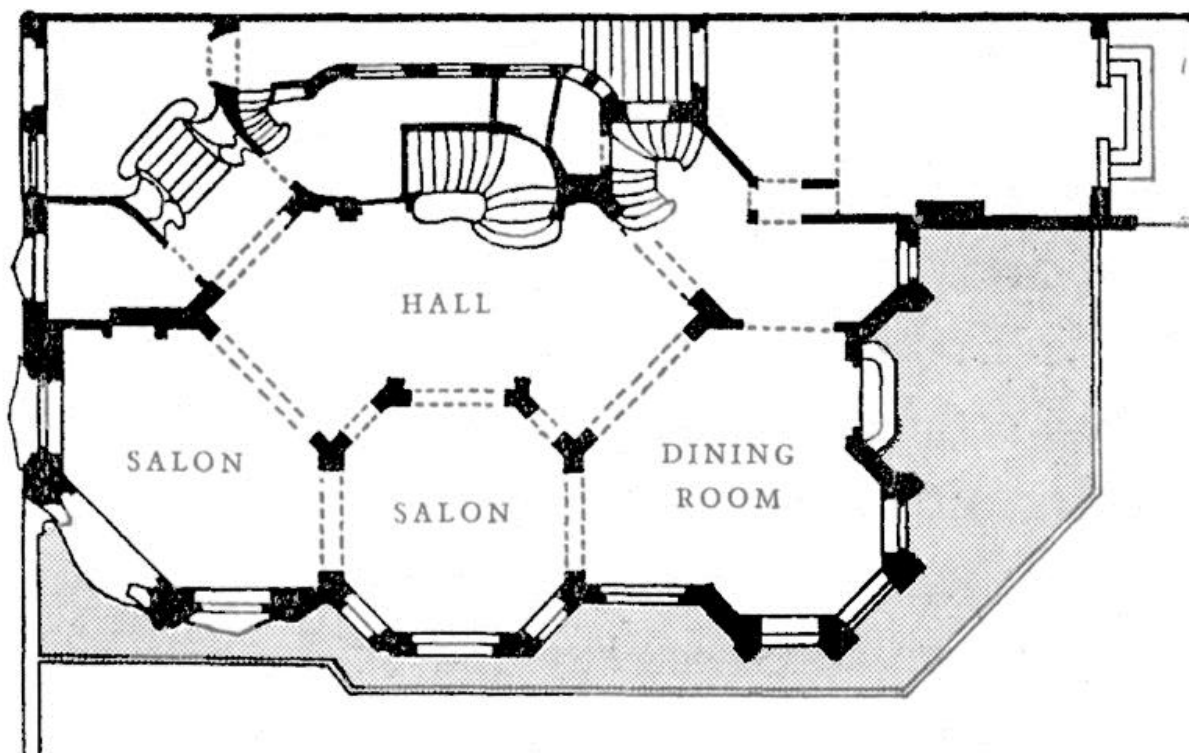


Рисунок 34. Виктор Орта: Брюссель, дом Обека, 1900 год, план

Сравнение с работами Салливана тех лет неизбежно - на самом деле нет ничего другого из того периода, с чем можно было бы должным образом сравнить Дом народа. У Sullivan основные металлические элементы конструкции всегда покрыты терракотой, а видимые металлические конструкции почти полностью декоративные. Тем не менее, есть значительное сходство в том, как Салливан обращался с металлическими стойками у входа в магазин Carson, Pirie & Scott, стойками, которые поднимаются и переплетаются с орнаментом наверху, с попыткой Орты объединить структурное и декоративное в его каркасе из видимых металлических элементов.

Наибольший успех ему, безусловно, сопутствовал в зрительном зале на верхнем этаже Дома народов. При этом ажурные железные балки, поддерживающие крышу, образующие своего рода систему молотковых балок с боковыми галереями, имеют изящные и выразительные, но по сути структурные изгибы (фото [132в](#)). Декоративные перила галерей создают тонкий и гармоничный контрапункт с их замысловатыми растительными деталями. Вокруг структурного каркаса зрительный зал окружен только стеклом или очень тонкими панелями, удерживаемыми в металлических рамах, скорее наподобие "навесных стен" середины двадцатого века; таким образом, в этом постоянном здании присутствует значительная доля объемной легкости, ранее ассоциировавшейся только с временными выставочными зданиями.

Среди коммерческих зданий Horta в различных городах Бельгии наиболее заметным был Инновационный универмаг 1901 года постройки на улице Нев в Брюсселе (номер [131в](#)). Фасад, почти полностью выполненный из металла и стекла, хотя и заключенный в гранитную раму, был замечательным примером декоративного дизайна в стиле ар-нуво в полном архитектурном масштабе. Инновация полностью затмила столь же смелый, но чрезвычайно грубый и неуклюжий универмаг "Старая Англия" недалеко от Королевской площади в Брюсселе, также почти полностью сделанный из железа и стекла, который был построен Полем Сентенуа (1832-92) двумя годами ранее. В здании Gros Waucquez на улице де Сабле 1903-5 годов постройки и в здании Wolfers 1906 года постройки на улице

д'Аренберг, как и в его домах тех более поздних лет, обращение Орты гораздо более сдержанное, чем в универмаге. Каменные опоры разделяют их фасады, изгибы меньше и более структурны, гораздо меньше орнамента и почти нет обнаженного железа.

Исторический парадокс заключается в том, что архитектурная карьера Орты должна была продолжаться еще долго после того, как модерн был забыт, что принесло ему в конце концов такое общественное уважение и материальный успех, каких мало кто из других новаторов его поколения когда-либо знал. Тем не менее, его более поздние работы, начиная с его Дворца изящных искусств в Брюсселе, спроектированного в 1914 году, незадолго до Первой мировой войны, но начатого только в 1923 году, и продолжающегося до его Центрального вокзала там, начатого в 1938 году и только недавно завершенного, имеют чисто местное значение. То, что принесло ему звание пэра и улицу, названную в его честь — рядом с его Дворцом изящных искусств, - было не его ранней работой в стиле модерн, стоящей рядом с небоскребами Салливана как достопримечательность на заре современной архитектуры, а этой более поздней официальной работой, которая почти полностью лишена внутреннего интереса и, в случае со станцией, на самом деле довольно чудовищна. Контраст с бесплодными последующими годами жизни Салливана после 1904 года очень разителен.

Несмотря на поэтическую справедливость игнорирования бельгийца, который долгое время ложно приписывал себе заслугу изобретения стиля модерн, невозможно обратиться к другим странам, не упомянув имя Анри Ван де Вельде (1863-1957).^[378] В 1892 году, когда Орта проектировал дом Тассел, Ван де Вельде даже не начал заниматься архитектурой. Его первая работа, представляющая собой его собственный дом 1895-6 годов постройки в Уккле близ Брюсселя, хотя внешне все еще довольно традиционный, в простой, почти крестьянской манере, возможно, под влиянием Войси, включала мебель, более функциональную, чем у Орты, хотя и гораздо менее элегантную и творческую. Он также привез в Брюссель — а позже в Париж, Берлин и Веймар — интерпретацию социологического подхода Рескина и Морриса к искусству, которая имела широкое и растущее влияние, поскольку он продолжил свою зрелую карьеру декоратора, архитектора и педагога в основном за пределами Бельгии^[379] (см. Главы [17](#) и [20](#)).

ГЛАВА 17

РАСПРОСТРАНЕНИЕ СТИЛЯ МОДЕРН: ТВОРЧЕСТВО К. Р. МАКИНТОША И АНТОНИО ГАУДИ

Зарождение Ортой стиля модерн в 1892 году было внезапным, а его распространение - чрезвычайно быстрым. Почти одновременно формы, очень похожие на те, что он изобрел, начали появляться в других европейских странах. Редко какая новая идея в изобразительном искусстве принималась на международном уровне с таким небольшим отставанием. Передовые художественные круги того времени, очевидно, были полностью подготовлены к принятию крупных нововведений, и новые периодические издания, выходявшие почти по одному в год, предоставляли средства для их распространения: *Pan* в 1895 году, например, *Jugend* в 1896 году, *Decorative Kunst* в 1897 году и *Die Kunst* в 1899 году, не говоря уже о немецких журналах. Если бы стиль ар-нуво не был изобретен Ортой годом ранее, три произведения искусства, датированные 1893 годом, 'Виолончелист' Обри Бердсли, черно-белая иллюстрация, картина Туропа "Три невесты" и "Крик" Мунка, сначала картина, но в следующем году широко доступная в виде цветной литографии, вполне могли бы послужить толчком для других дизайнеров к этому; несомненно, такое вдохновение скорее поощряло соперничество, чем прямое подражание Орте. В Германии выставка Мунка в Берлине в 1892 году и выставка Туропа в Мюнхене в 1893 году привлекли внимание к длинным волнистым изгибам и общей линейности стиля этих художников. Более того, в 1893 году *Студия* начала повсеместно предлагать дизайнерам и архитекторам хорошо подобранные иллюстрации современных английских декоративных работ.

Сама Англия меньше всего реагировала на новый континентальный уклад. Действительно, неправильно называть Бишопсгейтский институт в Бишопсгейте в Лондонском сити, построенный в 1893-4 годах К. Харрисоном Таунсендом (1850-1928) в стиле модерн. Тем не менее, несмотря на очевидную зависимость от Уэбба, способ, которым Таунсенд взял характерно стилизованные, но в основном натуралистичные узоры современных английских обоев и ситца и использовал их в рельефных архитектурных масштабах, является таким же радикальным нововведением, как и фрагменты более абстрактной резьбы по камню, которую Орта использовал в своих домах в Брюсселе тех лет. В течение десятилетия Таунсенд оставался скорее "попутчиком", чем членом международной группы художников в стиле ар-нуво. Например, фасад его художественной галереи Уайтчепел на Уайтчепел-роуд в Ист-Энде Лондона, спроектированный в 1895 году и построенный в 1897-9 годах, является улучшенной версией фасада Бишопсгейтского института (фото [134в](#)). Широкая, почти ричардсоновская арка расположена не по центру, орнамент более свободный и смелый, а несколько окон расположены непрерывной полосой под простой стеной верхней части.

Менее успешным, хотя, возможно, и более продвинутым является музей Хорнимана Таунсенда 1900-1, отдельно стоящее здание на Лондон-роуд, Форест-Хилл, к югу от Лондона. Здесь меньше внешних украшений, за исключением фасадной мозаики работы Anning Bell, но с одной стороны переднего фасада расположена очень пластично

продуманная башня со скругленными углами. Его церковь Святой Марии Богородицы, освященная в 1904 году в Грейт-Уорли в Эссексе, очень проста, даже скорее напоминает Войси с точки зрения укрепленного и грубо отесанного внешнего вида. Однако тщательно продуманное внутреннее убранство сэра Уильяма Рейнольдса-Стивенса (1862-1943) представляет собой самый виртуозный образец ар—нуво в Англии - по крайней мере, оно настолько близко к континентальному стилю, насколько это было свойственно англичанам.^[380] Ни один другой английский архитектор не приблизился к модерну ближе, чем Таунсенд; более того, по качеству его работы превосходят большинство работ, выполненных на Континенте различными подражателями Орты, даже если им не хватает скромной целостности лучших домов Войси тех лет.

Самым ранним, а позже и самым разносторонним архитектором Франции в стиле ар-нуво^[381] был Гектор Гимар (1867-1942). Но его первая значимая работа, сложный многоквартирный дом в Париже под названием Castel Béranger^[382] на 16 улице Лафонтен, строительство которого было завершено после нескольких лет строительства в 1897 году, все еще представляет собой весьма неоднозначное использование новых идей, поступающих из Брюсселя. Однако следует помнить, что оригинальный дизайн почти наверняка предшествует на год или два всем другим работам в стиле ар-нуво за пределами Бельгии. Также примечателен тот факт, что фасад замка Беранже был представлен мэрией Парижа в 1898 году, поскольку это свидетельствует о скорости, с которой новый стиль получил одобрение во Франции.

В 1896 году, когда строился замок Беранже, Зигфрид Бинг, гамбургский арт-дилер, среди товаров которого были японские гравюры, пользующиеся сейчас еще большим спросом, чем когда—либо с момента их появления в Европе в конце пятидесятых, а также новые английские декоративные изделия, решил открыть магазин в Париже. Дом Бинга в стиле Модерн на 22 улице Прованс был спроектирован для него Л.-Б. Боннье (1856-1946) в бельгийском стиле, который благодаря этому приобрел свое привычное название. Однако этот магазин не представлял большого архитектурного интереса, за исключением того, что он был первым из множества, которые были созданы в последующие десять-пятнадцать лет. Не только в Париже, но и в большинстве крупных и малых континентальных городов, и даже в Англии и Америке, куда иначе едва ли проник модерн, эти витрины магазинов все еще можно увидеть; одна из лучших даже была перенесена из Парижа в Художественный музей Филадельфии в Америке.

Бинг также заручился услугами Ван де Вельде, все еще довольно незрелого дизайнера по сравнению с Ортой, но очень красноречивого критика. Под влиянием англичан скорее интеллектуально, чем визуально, личностное развитие Ван де Вельде как декоратора теперь шло очень быстрыми темпами. Гостиная, которую он спроектировал для Дрезденской выставки 1897 года, например, была совершенным, хотя и несколько масштабным образцом интерьера в стиле ар-нуво и гораздо более изысканным, чем те, что были выполнены в его доме в Уккле годом ранее.

К тому времени, когда три года спустя, в 1899 году, открылся Дом народа в Брюсселе и ранняя карьера Орты достигла своего апогея, стиль ар-нуво уже был излюбленным стилем молодых французских дизайнеров и в целом пользовался растущей популярностью в *завершенном* Париже. В результате даже признанные архитекторы были не прочь внедрить его изгибы во внутреннюю отделку и детализировать открытые металлические конструктивные элементы, хотя большинство из них плохо понимали его реальные возможности. Гигантские каменные колоннады Гран-Пале в Париже, спроектированные в 1897 году и построенные в 1898-9 годах для выставки 1900 года, предположительно, должны были соперничать с гипсовыми дворцами Чикагской всемирной выставки 1893

года; но за ними архитектурная команда Х.-А.-А. Деглана (1855-1931), Л.-А. Луве (1860-1936), учеников мастера Ричардсона, Андре, и А.-Ф.-Т. Томаса (1847-1907) создала обширный интерьер из железа и стекла, выполненный в грубых деталях. в стиле ар-нуво, который совершенно не связан с академической трактовкой экстерьера.^[383]

Входная группа, спроектированная Рене Бине (1866-1911), и Павильон Блю Э.-А.-Р. Дюлонга (1860-?), главный выставочный ресторан на Марсовом поле, были еще более искренними *в стиле а-ля мод*. Однако вряд ли стоит сожалеть о том, что эти безвкусные сооружения, в отличие от Гран-Пале, были лишь временными. Гораздо лучший образец оформления в стиле ар-нуво, ресторан Maxim's на Рю Рояль, сохранился в первозданном виде, поскольку был отремонтирован в 1899 году Луи Марни. Заведение наполнено колоритом эпохи и до сих пор находится в великолепном состоянии, но как архитектура интерьера оно не существует. Вскоре стиль ар-нуво будет опошлен в десятках кафе, больших и маленьких, по всей Европе. Из них Пивной ресторан Universelle на авеню Оперы в Париже работы Нирманса, построенный через два или три года после Maxim's и недавно снесенный, был, пожалуй, самым роскошным; однако там новый стиль эклектично сочетался с пышным неорококо.^[384]

Архитектор Чарльз Плюме (1861-1925), работавший с декоратором Тони Сельмерсхаймом (р. 1871), построил в 1898 году на авеню Малакофф, 67 первый из серии домов, в которых декор в стиле модерн был привит к общей схеме дизайна, более или менее напоминающей позднюю готику. Это тоже было снесено. Такая эклектика, основанная чаще всего на моделях восемнадцатого века, характерна для быстрого ослабления парижского модерна и, несомненно, сыграла большую роль в его раннем переходе к устареванию *démodé*. И все же Огюст Перре (1874-1954) в большом многоквартирном доме, построенном в 1902 году на авеню де Ваграм, 119, со значительным успехом использовал в кладке более тяжелый и богатый стиль модерн, чем у Плюме (Фото [134А](#)). Это здание странно контрастирует с железобетонными квартирами на улице Франклин, 25 бис, спроектированными Перре также в 1902 году, с которых, как принято считать, началась его карьера. Более того, даже в последних панно из фаянсовой мозаики гораздо больше чувствуется стиля модерн, чем принято считать (см. Главу [18](#)). Квартал на авеню Ваграм довольно типичен для французского производства тех лет, но имеет качество гораздо выше среднего.

Самым выдающимся французским дизайнером в стиле ар-нуво оставался Гимар, первым взявший на вооружение этот стиль. Однако его наиболее заметные работы, входы в парижское метро 1898-1901 годов, находятся за пределами обычной сферы архитектуры (Фото [137В](#)). Они выполнены полностью из металла самого извилистого и растительного вида, и их исключительная виртуозность тем более удивительна, что они состоят из металлических отливок, производимых серийно. С другой стороны, его несохранившееся здание Гумберта де Романа 1902 года постройки на улице Сен-Дидье в Париже, напротив, проиллюстрировало обычные трудности архитекторов в стиле модерн при работе с каменной кладкой. Внешний вид не был ни неорококо, ни нео-эпатажным, но на удивление грубым и неуклюжим в своей оригинальности, как и его замок Беранже, без какого-либо изящества в стиле ар-нуво, которое иногда с успехом вызывал даже Плюме, или довольно пышного убранства многоквартирного дома Перре на авеню Ваграм. Однако в зрительном зале внутри были использованы изогнутые элементы конструкции даже смелее, чем это было сделано Ортой в Доме народов. Здесь Гимару удалось придать мужественную энергию довольно женственным формам стиля, уже пережившего свой краткий расцвет.

Однако уже в 1911 году Гимар оставался верен модерну в обширном ряде смежных многоквартирных домов, которые он построил по адресу 17-21 Rue La Fontaine недалеко от замка Беранже. Для своей собственной квартиры там он разработал изделия из железа,

столь же смелые и абстрактные, как передовые скульптуры середины двадцатого века из металла, но в то же время столь же учтиво элегантные, как аналогичные детали в стиле рококо восемнадцатого века. Кроме того, экстерьеры, полностью выполненные из камня, во многом напоминают утонченность и сдержанность дома Орты Халле 1906 года постройки в Брюсселе. Они, однако, более пластично обработаны благодаря смелым эркерам и мансардным этажам. За исключением "Перре", немногие парижские многоквартирные дома того периода могут соперничать с ними по интересу или качеству дизайна и исполнения.

В трех парижских универмагах начала века продолжали с заметным успехом использоваться элементы интерьера из металла и стекла, характерные для Voileau и Bon Marché Эйфеля. Более того, архитекторы двух из них, предположительно подражая инновациям Орты в Брюсселе, значительно расширили внешнее использование открытого металла, представленного Седиллем на выставке Printemps в восьмидесятых годах. Эти два магазина, вместе с входами в метро Гимара, остаются самыми выдающимися парижскими образцами ар-нуво. Главный филиал Самаритянки ^[1895] на улице Монне недалеко от Нового моста был построен в 1905 году К.-Р.-Ф.-М. Журденом (1847-1935). Внутри есть несколько прекрасных галерейных залов в традициях торговых и промышленных галерей 1830-х годов, но еще больше он выделяется прочным масштабом и простым дизайном внешнего металлического каркаса (Фото [133](#)). Сами элементы конструкции практически не изогнуты из-за требований моды, но они были характерно украшены не только декоративными металлическими элементами, но и вставными панелями из полихромного фаянса, которые теперь закрашены. Однако на северном фасаде остаются видны другие панели, здесь из фаянсовой мозаики; они отличаются еще большей изысканностью и элегантностью, чем листовые панели Перре в его многоквартирном доме 1902-3 годов постройки на улице Франклин.

Современный Гранд-базар на улице Ренн, ныне Журнал Реюньона, на 134-136 улице Ренн работы Х.-Б. Гаттона (р. 1874), как правило, более вычурный по дизайну, чем Самаритянин. Однако Гаттон добился более объемного выражения, подчеркнув легкость и тонкость конструкции из металла и стекла, как это было сделано в ранних памятниках 1840-1850-х годов в Англии. Новые витрины магазинов внизу и демонтаж открытой решетки, которая когда-то поднималась на фоне неба, теперь значительно снизили ее эффективность. К сожалению, более ранняя галерея Бине 1900 года в Принтемпсе сгорела в 1923 году. С поднимающимися по углам лифтами и стремительными изгибами лестниц, уходящих вниз, этот двор в целом превосходил его Вход на выставку 1900 года и даже более поздние маленькие дворы Франца Журдена в Самаритяне. Казалось, что это каким-то образом олицетворяет то, как *должен* выглядеть большой столичный универмаг, примерно так же, как Опера Гарнье олицетворяет то, чего последующие поколения стали ожидать от оперного театра. Если принц Данило ужинал с "деймен" из Maxim's, мы можем быть уверены, что "Веселая вдова" и "Розовая леди" делали здесь покупки.

Именно сооружения в стиле ар-нуво на выставке 1900 года впервые привлекли внимание общественности к новому стилю, вызвав также ту быструю парижскую вульгаризацию, которая положила ему скорый конец. На выставке, помимо грубых, но бросающихся в глаза вещей, разработанных Бине и Дюлонгом, о которых уже упоминалось, был павильон в стиле нуво Бинга работы Жоржа де Фера (1868-1928), скорее дизайнера, чем архитектора, в котором были комнаты Эдварда Колонны, вернувшегося после работы в Tiffany в Америке, и других лучших художников и ремесленников, нанятых Бингом; но их экспонаты представляли украшение, а не архитектуру интерьера в собственном смысле этого слова. Однако к 1900 году модерн вовсе не был тем строго парижским проявлением, каким он, должно быть, казался большинству тех, кто посетил выставку. Примечательно, что немцы уже взялись за это с большим энтузиазмом, начиная примерно с 1897 года.

Мастерская "Эльвира" 1897-8 годов постройки в Мюнхене Августа Энделла (1871-1925) имела простой оштукатуренный фасад, прорезанный несколькими стратегически расположенными окнами различной формы; но по центру этот фасад был украшен очень большим абстрактным рельефом ориентализирующего характера, напоминающим нечто среднее между драконом и облаком. Студия Энделла, если и не первое проявление стиля модерн в Германии, то, безусловно, самое яркое; более того, оно последовало сразу за показом гостиной Ван де Вельде на Дрезденской выставке 1897 года. Однако уже в той части универмага Wertheim в Берлине на Лейпцигерштрассе, строительство которой было начато в 1896 году, Альфред Мессель (1853-1909) использовал много открытого металла и стекла и даже, возможно, немного изменил детали в стиле модерн. Это было за пять лет до того, как Орта спроектировал Инновационный универмаг в Брюсселе, и на десять лет раньше, чем Jourdain's Samaritaine в Париже. Мессель увеличил расстояние между своими опорами из массивной каменной кладки и полностью открыл пролеты между ними. Результат был, по крайней мере, так же близок к зданию Салливана Гейджа 1898-9 годов постройки, как и к парижским универмагам десятилетием позже. Однако в тех частях этого универмага, которые Мессель пристроил в 1900-1944 годах, фасады, хотя и сильно стилизованные, носили характер поздней готики и, безусловно, были весьма далеки от ар-нуво.

В 1899 году Ван де Вельде переехал из Парижа в Берлин. Там он спроектировал Музей Гогенцоллернов Kunstgewerbehaus, магазин, параллельный Дому Бинга в стиле Модерн в Париже, в соответствии с его интересами и деятельностью. В следующем году он оформил парикмахерскую Naby и Сигарный магазин Navana, два самых экстравагантных интерьера из всех магазинов в стиле ар-нуво. Однако с началом нового столетия в своей полномасштабной архитектуре Ван де Вельде почти так же быстро отошел от модерна, как и Мессель, хотя и в другом направлении (см. Главу [20](#)). К этому времени сильное противодействие достигло Германии из Глазго и Вены.

Хотя австрийцы и не презирали модерн так сильно, как англичане и американцы, они не проявляли такого энтузиазма, как французы и немцы. В Вене есть один многоквартирный дом [138a](#) постройки примерно 1900 года, настолько выдержанный в стиле модерн, что его вполне мог спроектировать сам Орта. Но ведущие австрийские архитекторы, старые и молодые, отражали новый бельгийский стиль лишь со значительной неуверенностью и сдержанностью. Отто Вагнер (1841-1918), давно зарекомендовавший себя академический архитектор и даже профессор архитектуры в Академии, привносил все больше деталей в стиле ар-нуво в станции Stadtbahn, которые он строил в 1894-1901 годах, особенно в ту, что на Карлсплац, с ее изогнутым металлическим каркасом и вставными цветочными панелями. Однако даже это кажется предварительным и вряд ли сравнится по интересу с современными станциями метро Гимара в Париже.

Так называемый дом-майолика Вагнера, многоквартирный дом по адресу Линке Венцайле, 40, спроектированный примерно в 1898 году, гораздо более утонченный и оригинальный (Фото [138a](#)). Хотя железная отделка балконов кое-где в деталях изогнута, а фаянсовые таблички, полностью покрывающие стены, украшены великолепными ниспадающими узорами из ярких цветов, архитектурные элементы фасада, тем не менее, очень четкие, плоские и прямоугольные. То, что Вена очень скоро станет центром реакции против модерна, не кажется удивительным в свете этого фасада. Более того, в офисном здании, возведенном на Унгаргассе для фирмы Portoix & Fix в 1897 году Максом Фабиани (р. 1865), который был ассистентом Вагнера в 1894-186 годах, цветные фаянсовые плиты, которыми обшита его поверхность, расположены в чисто геометрическом шахматном порядке; только железная отделка имеет легкий привкус модерна. В конце девяностых было бы трудно сказать, усиливалось ли влияние ар-нуво или уходило, но проекты других венских архитекторов публиковались в обзоре, который *Ver Sacrum* был начат в 1898 году.

Однако на дизайн художественной галереи, построенной на Фридрихштрассе в Вене в 1898-9 годах для Sezession, недавно основанного общества художников, восставших против Академии, Дж. М. Олбрихом (1867-1908), похоже, больше повлиял фасад художественной галереи Таунсенда в Уайтчепеле — только начатый, но уже опубликованный как проект в *Студии* в 1895 году, - чем работы бельгийцев или французов, которые сильно повлияли на него непосредственно в предыдущие годы. Пронзенный купол из цветочной металлоконструкции сам по себе соперничает по виртуозности с Ортой или Гимаром, и его узор на самом деле вполне английский по своему характеру. Бронзовые двери принадлежат Густаву Климту, австрийскому постимпрессионисту, которого в определенной степени можно объединить с голландскими, бельгийскими, норвежскими и швейцарскими постимпрессионистами, упомянутыми ранее (см. Главу [16](#)). Олбриха вызвали в Дармштадт в Германии для работы в колонии художников, спонсируемой там великим герцогом Эрнстом Людвигом в 1899 году, и вскоре под его руководством Дармштадт, как и Вена, стал центром реакции против модерна (см. Главу [20](#)).

Как в Вене, так и в Дармштадте влияние шотландского дизайнера Макинтоша в наибольшей степени способствовало кристаллизации альтернативного стиля. Макинтош впервые выставил комнату на Континенте в Мюнхене в 1898 году, в том же году, когда великий герцог пригласил Бейли Скотта украсить интерьер дворца в Дармштадте. В 1900 году Макинтоша пригласили оформить зал для выставки Sezession в Вене. Эта выставка, несомненно, побудила венских архитекторов, и без того неуверенно относившихся к модерну, очень резко отвернуться от него. Это Адольф Лоос (1870-1933) уже сделал, спроектировав полностью прямолинейный интерьер магазина в Вене в 1898 году. Лоос, Вагнер примерно после 1901 года и ученик Вагнера Йозеф Гофман (1870-1956) - все они были лидерами международной реакции против модерна (см. Главу [20](#)). Позицию Макинтоша, однако, довольно сложно изложить столь категорично, и ее необходимо рассмотреть здесь более подробно.

Дома, в Шотландии, ранние декоративные работы Макинтоша середины девяностых годов больше приближались к континентальному модерну, чем работы любого другого британца, не исключая Таунсенда. Действительно, он подвергался критике со стороны своих соотечественников и английских современников за участие в столь экзотическом движении. Но Макинтош также был ближе к обладанию гениальностью, чем большинство людей его поколения, связанных с искусством нуво, даже не исключая Орту. Тем не менее, этот гений обладал настолько амбивалентной натурой, что в течение нескольких лет могло показаться, что он плывет в общем потоке континентальной моды, и все же, почти в то же самое время, он выражал настоящий протест против ее излишеств и поверхностности с присущей мастеру целостностью и почти аскетической сдержанностью своих лучших работ. К этому протесту австрийцы и немцы не замедлили прислушаться.

Макинтош оставил свой первый след в Глазго, который ранее был домом в высшей степени оригинального "грека" Томсона (см. Главу [4](#)). Более того, к девяностым годам интерес к современной французской живописи там, вероятно, был более оживленным, чем в Лондоне. Но Глазго был также печально известен, как и Чикаго, этот главный центр архитектурных достижений Америки девяностых, своим предполагаемым мещанством. Прикосновения руки Макинтоша можно различить в работе офиса Джона Ханимена (1831-1914) и его партнера Кеппи, где молодой архитектор работал в начале своей карьеры, в частности, в государственной школе мучеников в Глазго в 1895 году. Но именно в оформлении первой из серии "чайных комнат" мисс Крэнстон (*scottice*, ресторанов) на Бьюкенен-стрит, реконструированной им в 1897-8 годах, личные таланты Макинтоша

впервые были эффективно использованы. Его самые ранние декоративные композиции и фрески, которые он и его жена представили здесь, полные тяжелой и предположительно гэльской символики, являются параллельными, а не производными от работ бельгийцев. На самом деле они гораздо ближе к рисункам Бердсли и картинам Туропа и Мунка, чем к железным изделиям в виде растений и резному каменному орнаменту почти в стиле неорококо, характерному для Орты. Но присутствуют те же длинные изгибы, та же линейность и то же неприятие любого стилистического влияния прошлого.

В том же 1897 году фирме Макинтоша посчастливилось выиграть ограниченный конкурс для Школы искусств Глазго с проектом, который полностью принадлежал их молодому дизайнеру (Фото [132А](#)). Таким образом, очень скоро у него появилась возможность проявить себя архитектором и декоратором так, как до этого момента удавалось только двум или трем европейцам, связанным с модерном. Школа была построена в течение следующих двух лет, как раз когда Орта заканчивал строительство своего Дома народов в Брюсселе. Единственным элементом дизайна, относящимся к современному модерну Континента, является металлоконструкция. Более того, это совершенно несущественно по отношению к основным архитектурным качествам здания, поскольку оно носит чисто декоративный, а не структурный характер. Он также чрезвычайно сдержан в своих абстрактных изгибах, как у Фабиани в Вене, и почти полностью лишен растительных или цветочных реминисценций.

Кажется, что поступление в художественную школу Глазго связано с Уэббом, но, как и поступление в галерею современного искусства Таунсенда в Лондоне, оно носит менее традиционный характер, чем работы Уэбба того периода. Несколько умышленная асимметрия и пластическая проработка центральной части фасада, тем не менее, контрастируют с прямолинейностью общего оформления. Есть два ряда очень широких студийных окон, по общему мнению, заимствованных из проекта Войси, похожих на 'чикагские окна', но большего размера, с откровенно открытыми железобетонными перемычками над ними и немногими другими элементами во всей композиции. Более позднему взгляду этот фасад, так ясно выражающий незамысловатый план, которым он прикрывается, имеет тенденцию казаться обманчиво простым и очевидным. Но очень чувствительные пропорции Mackintosh и тонкие штрихи линейных деталей, обеспечиваемые металлической отделкой, создают дизайн одновременно очень прямой и утонченный.

Северный конец здания представляет собой высокую гладкую стену из довольно мелкого случайного тесаного дерева, нарушаемую лишь несколькими стратегически расположенными окнами различной формы. Этот фасад, одновременно средневековый и довольно абстрактный, заставляет еще больше оценить почти классическую безмятежность и горизонтальность главного фасада. Художественная школа, несомненно, является манифестом архитектурного таланта широкого диапазона и большой уверенности — он действительно сильно отличается от таланта Войси.

Макинтош был не одинок в Глазго в эти годы. Существовала настоящая 'школа', главным образом в области декора, еще одним заметным представителем которой был Джордж Уолтон.^[387] Подобно Бейли Скотту и Эшби, Уолтон добился некоторого успеха как архитектор в Англии (см. Главу 15), в отличие от Макинтоша, хотя он и выполнил несколько интерьеров за границей. Но местная поддержка была не такой, какой она должна была быть для любого из них ни в Шотландии, ни в Англии. Однако, пока Художественная школа строилась, в 1898 году Макинтоша попросили предоставить уже упомянутое помещение в Мюнхене, первое из многих, которые он показывал на различных выставках в Германии и Австрии. Этот интерьер действительно сильно отличался, как основной прямоугольностью форм, так и изысканностью оформления, от гостины Ван де Вельде в стиле ар-нуво на Дрезденской

выставке прошлого года. Таким образом, еще до того, как Ван де Вельде достиг Берлина в 1899 году, была установлена новая линия влияния из Глазго в Германию, а вскоре и в Австрию, общая тенденция которой находилась в резкой оппозиции к течениям люшера, идущим из Брюсселя и Парижа.

Когда Олбрих поселился в Дармштадте — как раз *перед тем*, как на Выставке была показана комната Макинтоша, — он также почти полностью отказался от работ, выполненных им в Художественной колонии Великого герцога, все еще слегка тяготеющих к модерну — во всяком случае, уже ближе к английскому Таунсенду, чем к Орте или Ван де Вельде, — в своем недавно завершенном здании для выставки (см. Главу [20](#)). Только его Павильон пластических искусств 1901 года в Дармштадте сохранил изогнутые элементы, и они были скорее структурными, чем просто декоративными. Общая прямоугольность и широкие горизонтальные окна Дома Эрнста Людвиг, квартала мастерских художников, также построенного Олбрихом в 1901 году, наводят на мысль о сравнении со школой искусств Макинтоша в Глазго. Знал Олбрих здание Макинтоша на самом деле или нет - он вполне мог видеть его рисунки, если не фотографии, — его подход здесь, безусловно, был очень похожим.

У Макинтоша было еще много возможностей в качестве декоратора, как дома, так и за рубежом, но заказов было слишком мало, чтобы проектировать целые здания. Однако два его дома недалеко от Глазго, Винди Хилл в Килмаколме 1899-1901 годов постройки и Хилл Хаус в Хеленсбурге 1902-1903 годов постройки, оба очень примечательны. Внешне они имеют определенное общее сходство с домом Войси, с их умеренно скатными крышами из темного шифера, стенами из грубой кладки и простой каменной отделкой. Однако его прототипы — не английские, а шотландские - простые дома семнадцатого века, принадлежавшие мелким лэрдам. Более того, как и следовало ожидать от его интерьеров, фасады домов Макинтоша выдержаны гораздо тщательнее и абстрактнее, чем у Войси; они даже включают в свой дизайн некоторые простые геометрические элементы, которые совсем не напоминают о прошлом. Как и в домах Войси, в Mackintosh нет настоящих новшеств в планировке, хотя расположение комнат всегда простое и удобное. Интерьеры очень оригинальные и менее натянутые, чем те, которые он создавал для выставок на Континенте.

После 1903 года Макинтош построил очень мало, за исключением школы на Скотленд-стрит 1904 года в Глазго, северного крыла Художественной школы Глазго в 1907-8 годах и лучшей из различных чайных комнат, которые он реконструировал для мисс Крэнстон. Это была чайная "Уиллоу" на Соучихолл-стрит 1904 года постройки, для которой он переделал фасад, а также реорганизовал интерьер. Внутренне эта чайная была устроена на нескольких взаимосвязанных уровнях, разделенных хитроумной ширмой; снаружи она представляла собой плоскую поверхность из белой штукатурки, прорезанную широкими горизонтальными проемами, по одному на этаж. Школа на Скотленд-стрит столь же проста по дизайну: довольно простой фасад с рядами горизонтальных окон обрамлен округлыми лестничными башнями, соединенными в сплошные каменные решетки с помощью стоек и фрамуг, как эркеры в "Бродлис" Войси, но намного выше.

Северное крыло Художественной школы Глазго более примечательно, оно вполне достойно оригинального фасада, но гораздо более стилизовано (Фото [135A](#)). Там, где фасад сильно горизонтальный, новый торцевой фасад, как и южный, заметно вертикальный, отчасти из-за того, что грунт осыпается. Но высокие эркеры, застекленные на внешней плоскости каменной кладки, являются поразительными деталями, и вся композиция напряженная и драматичная. Библиотека внутри представляет собой *демонстрацию* пространственного разделения, чем-то похожую на Чайную комнату Willow Tea Room.

Наиболее примечательным является то, как прямоугольная работа с палочками демонстрирует сложную артикуляцию общего объема. Такое обращение с внутренним пространством было уникальным до этого времени как продукт сознательного дизайна, хотя уже присутствовало в Хрустальном дворце Пакстона в середине девятнадцатого века. Конечно, здесь нет никаких свидетельств упадка творческих способностей Макинтоша; на самом деле, совсем наоборот. Тем не менее, эта библиотека оказалась его лебединой песней; из-за отсутствия дальнейших заказов карьера Макинтоша практически завершилась почти в то же время, когда модерн подходил к концу на Континенте. С тех пор, как Леду, возможно, обладал таким большим талантом, обстоятельства не сводили его на нет, хотя то, что именно мешало, помимо собственного темперамента Макинтоша, не так очевидно, как в случае с французским архитектором-революционером.

Часто считается, что модерн, столь широко пропагандируемый выставками, завершился выставкой, которая состоялась в Турине в 1902 году. Это более чем небольшое преувеличение, поскольку различные уже упомянутые здания, построенные еще в 1911 году, станут очевидными. Тем не менее, после первых лет столетия упадок стиля модерн был почти повсеместным, за исключением провинций и отдаленных стран, таких как Латинская Америка и Восточная Европа. В Турине бельгийская секция отличалась характерными интерьерами в стиле ар-нуво от Орты. Компания Mackintosh, к настоящему времени полностью отошедшая от стиля модерн, создала Розовый будуар, обычно светлый и изящный в соответствии с преобладающими вертикалями и горизонталями, подчеркнутыми, так сказать, маленькими абстрактными узелками криволинейного декора. Раймондо Д'Аронко (1857-1932), итальянский архитектор, ответственный за основные павильоны, колебался между довольно пластичной, в некотором роде необарокко, версией ар-нуво, отчасти связанной с работой великого местного архитектора XVII века Гуарино Гуарини, и более четким стилем, на который во многом повлияли Макинтош и венцы.

Однако лучшим зданием Д'Аронко было не в Турине, а Павильон изящных искусств, который он спроектировал для выставки в Удине в следующем году. Резко отойдя от вычурности большей части своих работ на предыдущей выставке, он создал для Удине фасад, единый по дизайну, откровенно непостоянный по материалам и одновременно праздничный по духу и достойный по тону. Это был самый выдающийся образец выставочной архитектуры в период, когда ведущие дизайнеры уделяли большую часть своего внимания таким довольно эфемерным вещам — в основном, несомненно, потому, что у них было так мало возможностей для строительства постоянных сооружений. В Стамбуле Д'Аронко в 1903 году построил небольшую мечеть, расположенную на видном месте у Галатского моста, а также несколько многоквартирных домов, которые явно не соответствуют обещаниям его итальянских выставочных зданий. Очень неудобно расположенная мечеть, возведенная на вершине существующего сооружения, носит такой же венский характер, как и павильон Удине.

Однако другие итальянские архитекторы в течение нескольких лет оставались верны *стилю флореале*, своей версии стиля модерн. В Милане Каза Кастильоне, *палаццо* или похожий на особняк жилой дом на Корсо Венеция, 47, построенный Джузеппе Соммаругой (1867-1917) в 1903 году, является очень большим и тяжеловесным примером. Детали внутри и снаружи чрезвычайно смелые, материалы богатые, и очень большая часть интерьера отведена монументальному лестничному холлу почти пиранезианской пространственной сложности. Миланский отель на Корсо Витторио Эммануэле, 15, 1904-5 годов постройки А. Каттанео и Г. Сантамария отличается сравнимой экстравагантностью. Возможно, более изысканным и, безусловно, более простым является Дом Този 1910 года постройки на Виа Сенато, 28 в Милане работы Альфредо Кампанини (1873-1926).^[388]

Судя по довольно *флористическому* характеру некоторых работ этого периода в Латинской Америке, итальянцы, так же как и иберийцы, вполне могли перенести туда стиль модерн. На Кубе и в Бразилии, особенно, воспоминания о колониальном изобилии способствовали изобилию резных или лепных украшений, превосходящих даже излишества французов примерно 1900 года. Наиболее ярким примером, но не самым характерным, является Дворец изящных искусств в Мехико, начатый для президента Диаса Адамо Боари после 1903 года и заверченный в 1933 году Федерико Марискалем; это 'Изящество' - возможно, не совсем уместно — во всем, кроме деталей; в последних частях это отражает Париж выставки декоративного искусства 1925 года, а не Париж в стиле модерн 1900 года.

В самой Испании международное течение ар-нуво было не очень влиятельным за пределами Барселоны. Гауди, чьи ранние работы семидесятых и восьмидесятых годов уже были описаны (см. Главу [11](#)), продолжал оставаться в такой же степени в стороне от современной испанской архитектурной сцены, как и от международного ар-нуво. Более того, все его лучшие поздние работы датированы чуть ли не позже заката стиля модерн в крупнейших европейских столицах. Нет также такой тесной, хотя и двойственной, связи между карьерой Гауди и общим взлетом и падением режима, как в случае с Макинтошем. Можно только сказать, что его личный стиль более тесно связан с модерном, чем с новым этапом современной архитектуры, который уже пришел ему на смену к тому времени, когда он создал свои последние шедевры. Предвосхищающий характер его ранних изделий из железа уже обсуждался и иллюстрировался (Фото [96в](#)).

Работа Гауди над церковью Святого Семейства^[389] в Барселоне продолжалась более или менее непрерывно с 1884 по 1914 год и снова началась в 1919 году после Первой мировой войны. Самая заметная часть, которая была выполнена на данный момент, один из фасадов трансепта, был спроектирован и в основном построен в девяностых годах. Возвышающийся над Барселоной с ее четырьмя необычными башнями — окончательно достроенный только после смерти Гауди в 1926 году - этот фасад, начатый в 1891 году, довольно резко контрастирует с неоготикой склепа Виллара и его собственного шевета. Порталы с крутыми фронтонами выполнены в общем готическом *стиле*, но необычайное изобилие скульптур, в основном выполненных после 1903 года, придает им совершенно новый колорит. Несмотря на то, что рисунки достаточно условны, в остальном они либо натуралистически цветочные, либо тающе абстрактные. Он напоминает модерн во многих незначительных деталях, но в целом более смелый по масштабу, более трехмерный и местами несколько кошмарный.

Хотя высота всего лишь примерно на две трети выше группы башен, которые, по замыслу Гауди, должны возвышаться над перекрестком, четыре ажурных шпиля над этим фасадом - причем два в центре выше, чем по бокам, — достигают совершенно непропорциональной высоты по сравнению с крышей, которая в конечном итоге должна покрывать еще не построенный трансепт. Наверху они переходят в фантастически пластичные навершия, многоплоскостные поверхности которых покрыты мозаикой из ломаной черепицы ярких цветов. Прототипами этих наверший послужили каминные трубы Палау Гуэль, но здесь их нотка свободной фантазии доведена до монументального масштаба. Вдохновение для создания башен, столь далеких по характеру от всего, что когда-либо создавал модерн, пришло от определенных местных зданий, которые Гауди видел в Африке: эти странные примитивные^[390] формы, которые он впервые использовал в проекте 1892-3 годов для испанской францисканской миссии в Танжере, который так и не был выполнен.

In posse Собор Святого Семейства, пожалуй, величайший церковный памятник за последние сто лет; рядом с ним такому изысканному позднему образцу монументальной неоготики в Англии, как Ливерпульский собор, начатый сэром Джайлзом Гилбертом Скоттом в 1903 году, не хватает ни жизненности, ни оригинальности выражения, если не

благородства масштаба. Однако церковь Гауди до сих пор остается фрагментом, причем очень бессвязным, несмотря на то, что в 1925 году, за год до своей смерти, он подготовил новый блестящий проект нефа. Гауди действительно стоит или падает благодаря нескольким светским зданиям, которые ему удалось довести до конца, начиная с Дворца Гуэля 1886-9 годов постройки (Фото [96в](#)), а не, как предполагают многие соотечественники, благодаря нереализованным — возможно, неосуществимым — планам Храма Святого Семейства. (Однако строительство другого трансепта продвигалось медленно вот уже десять лет.)

Следующий особняк Гауди в Барселоне после Дворца Гуэля, построенный по адресу Каррер-де-Касп, 48 для наследников Педро Мартира Кальве в 1898-1904 годах, гораздо менее впечатляет. Барочный, а не средневековый по своим истокам, он интересен главным образом детализацией металлоконструкций; но даже это здесь не более примечательно, чем в Палау Гуэль десятилетием ранее. Однако представляет интерес, как иллюстрация поддержки, которую Гауди все это время получал от своих сограждан, тот факт, что Дом Кальве был удостоен премии в 1901 году как лучший новый фасад в Барселоне, точно так же, как тремя годами ранее в Париже состоялась премьера "Замка Беранже" Гимара.

Совершенно новый дух, вполне сравнимый по своей полной оригинальности с ар-нуво, впервые проявляется в работе, которую Гауди выполнил для донна Эусебио Гуэля в парке Гуэля (ныне Муниципальный парк Барселоны), выполненной в 1900-14 годах, и в стенах и воротах, которые он построил в 1901-2 годах для загородного поместья донна Эрменехильдо Мираллеса в Лас-Кортс-де-Саррия. В последнем все формы изогнуты, и не остается никаких стилистических реминисценций, но это постановка второстепенной важности по сравнению с парком. Парк в основном представляет собой ландшафтный дизайн, но частично и архитектурный, поскольку включает в себя несколько небольших зданий и множество вспомогательных построек. Своего рода неоромантический натурализм, превосходящий по фантазии самое экзотическое садово-парковое искусство восемнадцатого века, управляет всей концепцией. Извилистые и страдающие манией величия бетонные колоннады в дорическом стиле поддерживают своего рода плоский свод, который представляет большой технический интерес; ^[901] однако эти колоннады также предполагают искусственные руины XVIII века, возведенные в гигантских масштабах. Однако другие портики и гроты не напоминают архитектуру прошлого. Их каменные колонны, кажется, скорее имитируют наклонные стволы деревьев, но на самом деле их профили были проработаны статически с самым тщательным изучением задействованных сил.

Ряды изогнутых скамеек, окружающих большую открытую террасу над дорическим гипостилем, хотя и покрыты мозаикой из самых разнородных осколков битого фаянса, кажутся скоплениями морских волн; крыши лож, также покрытые черепицей, вздымаются в воздух, как петушиные гребни. Странная биологическая пластичность, скорее похожая на мелкую резьбу в сильно увеличенных зданиях Орты или Гимара, превращает целые сооружения в податливые массы, как в какой-нибудь гулливеровской мечте о растительных или животных элементах, выросших до монументальных размеров. Все, кроме металлических изделий, отлито в трех измерениях, и даже металлические изделия имеют тенденцию к крупномасштабности, более сопоставимой с металлическими конструкциями, используемыми в бельгийских или французских работах того времени, чем с изяществом декоративных деталей в стиле модерн.

Основные светские работы Гауди относятся к тем же годам, что и создание парка. Трудно поверить, что Дом Бальо на Пасео де Грасиа, 43 в Барселоне, небольшой многоквартирный дом, представляет собой не совершенно новое строение, а реконструкцию, проведенную в 1905-7 годах. Этот факт, возможно, объясняет относительную плоскостность фасада. И все

же Гауди сделал нижние этажи необычайно пластичными и открытыми, используя костяное сочленение криволинейных каменных элементов, а высокая крыша спереди, скрывающая террасу на крыше, еще больше напоминает петушиный гребень, чем на его парковых домиках (Фото [136](#)). Верхние этажи фасада сверкают фантастической мозаикой из битого цветного стекла, значительно более тонкой по тональности, чем его обычная мозаика из фаянсовых осколков.^[392] Но архитектурно фасад больше похож на ортовский, с большинством окон почти прямоугольной формы, хотя у их оснований выступают металлические балконы. Эффект, как и в случае с Norta, слегка отдает неорококо. Но стиль рококо, о котором напоминает этот фасад, относится не к тщательно продуманной французской работе восемнадцатого века, а к более пышной манере, которая использовалась в Баварии и Австрии, а еще более уместно — в Португалии и Испании. Кажется, что вся поверхность стены находится в движении, и все ее края колеблются и извиваются так, как это редко удавалось даже внутренним панелям во Франции восемнадцатого века. Этот эффект полного движения еще более заметен в интерьерах, которые, кажется, были выдолблены морскими волнами.

Задний фасад Дома Бальо примечателен своей открытостью. Широкие окна-перегородки в парных квартирах выходят на извилистые балконы, тянущиеся по всей длине. Вверху - более простой пластиковый гребень, чем спереди; поверх него любопытные формы дымоходов создают ряд абстрактных скульптурных элементов, покрытых полихромной плиткой, что всегда было излюбленной завершающей темой творчества Гауди.

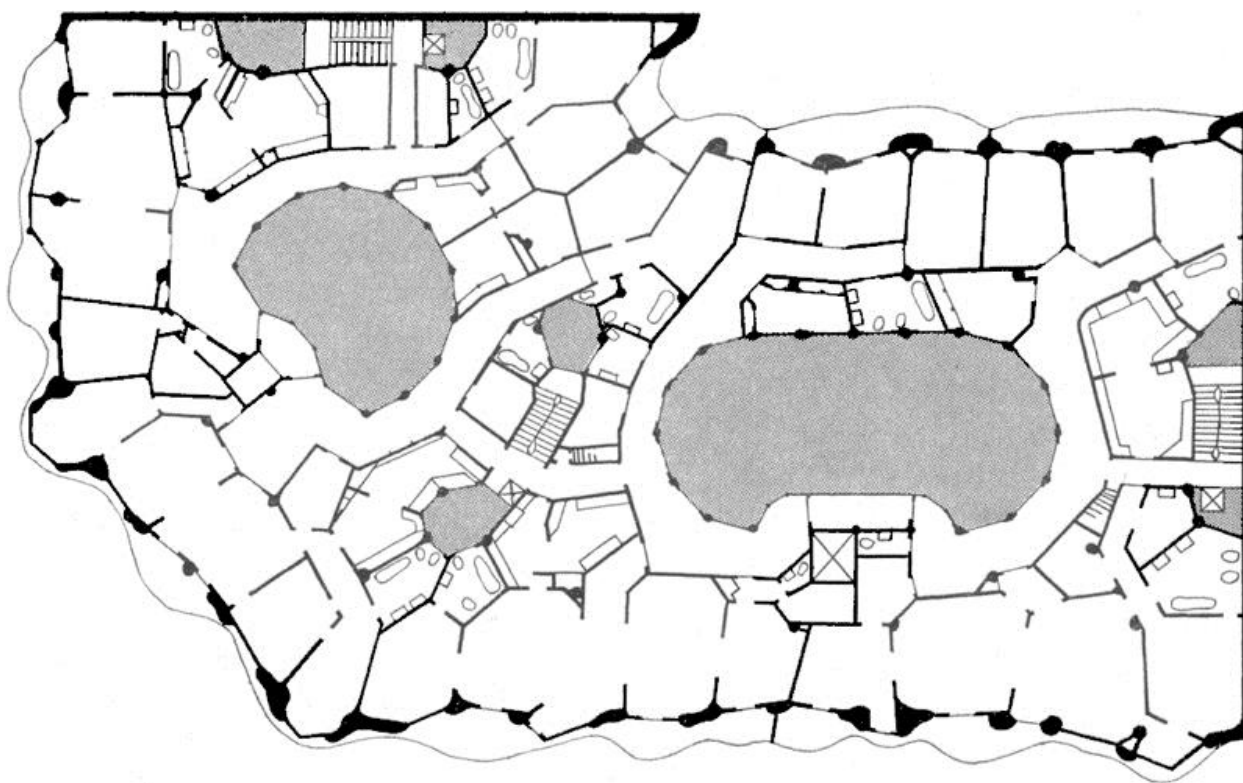


Рисунок 35. Антонио Гауди: Барселона, Дом Мила, 1905-10, план типового этажа

Гораздо больше Дома Бальо является здание, построенное для Розера Сегимона де Мила в 1905-1907 годах по адресу Пасео де Грасиа, 92, известное в Барселоне как 'Ла Педрера' (каменоломня). Этот большой многоквартирный дом, окружающий два более или менее круглых двора, занимает тупой угловой участок, и весь план выполнен в виде изгибов, как и все элементы экстерьера (рис. [35](#)). Фасад Дома Мила - это не тонкая плоскость,

загибающаяся по краям, как бумага, и пронизанная квадратными отверстиями, как у Дома Бальо; вместо этого ряды балконов, более массивных, чем те, что расположены в задней части Дома Бальо, колыхнутся, как морские волны, под пенистым гребнем крыши, превращая все здание в очень сложный пластический объект (фото [137А](#)). Издалека Ла Педрера выглядит так, как будто вся она была вылеплена из глины; на самом деле она выполнена из тесаного камня с рельефными поверхностями, которые, по-видимому, являются результатом естественной эрозии.

Здесь нет внешней полихромности стекла или плитки, а цвет фресок, использовавшихся на стенах двора, настолько сильно пострадал, что трудно сказать, каким он был изначально. С другой стороны, детали Гауди никогда не были столь тщательно изучены и более последовательны; здесь вообще нет прямых линий, а в формах опор, поднимающихся из земли для поддержки балконов первого этажа, он с подлинным успехом предложил природные образования (фото [135В](#)). Эти элементы выглядят так, как будто они были созданы под действием моря и погоды, а не резцом, как и большая часть скульптур Генри Мура середины двадцатого века.

Однако в изделиях из металла морская нотка проявляется наиболее ярко и натуралистично. Разбросанные по парапетам балконов и различным отверстиям, подобно водорослям на камнях и песке морского берега, перила и решетки полны интенсивной органической жизненной силы, в них нет изящества, присущего входам в метро Гимара. Работы Гауди по металлу часто напоминают работы различных скульпторов середины двадцатого века из сварного металла, точно так же, как его обращение с каменной кладкой делает более позднюю скульптуру из камня. Действительно, его железные решетки часто превосходят изделия из металла таких скульпторов по богатству и разнообразию форм, а также по тонкому ручному мастерству исполнения.

Детализация Каса Мила, будь то каменная кладка или металлоконструкции, позволяет избежать кошмарного масштабирования чем-то похожих элементов в Парке Гуэля, а также грубости мозаичных поверхностей из битого фаянса, которые он так часто использовал там и в других местах, но здесь ограничивался крышами. Более того, что касается каменной кладки, то говорить о детализации действительно неправильно, поскольку сама структура здания, а не только его края и отделка, как в Доме Бальо, были полностью сформованы в соответствии с пластической волей архитектора. Правильно или нет считать Дом Мила образцом ар—нуво — а технически это не так, - Ла Педрера остается одним из величайших шедевров криволинейного стиля 1900 года, с которым по качеству могут соперничать только лучшие небоскребы Салливана (Фото [119](#)), на которые он, конечно, совсем не похож визуально.

Несмотря на уважение, с которым его работы всегда ценились согражданами Барселоны, у Гауди было мало влиятельных местных подражателей. Однако такие детали на зданиях начала двадцатого века, которые на первый взгляд могут показаться традиционными в стиле модерн, на самом деле часто немного напоминают гауди. Только его помощники Франциск Беренгер (1866-1914) и Ж. М. Жужоль Гибер (1879-1949), похоже, поняли зрелый стиль Гауди. По крайней мере, дом Жужоля на Диагонали 335 в Барселоне, хотя и довольно маленький и простой, и Винный погреб Гуэля в Гаррафе 1913 года работы Беренгера, по качеству достойны сравнения с лучшими работами самого Гауди.^[139] Большой дворец Каталонской музыки, построенный Луисом Доменеком Монтанером (1850-1923) в 1908 году, является очень экстравагантным образцом архитектуры того периода, смелым, грубым и богатым, но лишенным личного таланта и цельности Гауди.

В Глазго Макинтош после 1908 года был пророком, пользовавшимся гораздо меньшими почестями, чем "греческий" Томсон, которого там принимали раньше. Но встречное течение,

которое он помог запустить на Континенте, было в самом разгаре, особенно в Австрии и Германии (см. Главы [20](#) и [21](#)). Даже в собственном Брюсселе Орты Йозефа Хоффмана вызвали из Вены еще в 1905 году для строительства загородного особняка Стокле (номер [154А](#)) на авеню Тервуэрен, 373 (см. Главу [21](#)).

Несмотря на эфемерность большей части своей продукции и полноту, с которой она в конечном итоге была повсеместно отвергнута, модерн имеет очень большое историческое значение. Модерн предложил первую международную программу фундаментального обновления архитектуры, которую фактически намеревались реализовать в девятнадцатом веке. Более того, большинство ранних программ, даже если они не были в первую очередь возрожденческими, были направлены главным образом на реформу архитектуры; это все еще было верно для Войси и его английских современников в те самые годы, хотя, конечно, не для Салливана и Райта, работавших в изоляции на американском Среднем Западе. Таким образом, модерн фактически был первым этапом современной архитектуры в Европе, если понимать современную архитектуру как подразумевающую, прежде всего, полный отказ от историзма.

Протосовременность более ранних этапов архитектурного развития девятнадцатого века почти всегда неоднозначна, поскольку лидеры различных последовательных движений редко намеревались полностью порвать с прошлым. Характерным идеалом архитекторов девятнадцатого века, как и их предшественников конца восемнадцатого века, было противодействовать тому, что они считали упадком строительного искусства, сложившегося в их дни, возвращением к принципам какой-то более ранней и предположительно более чистой или жизненной эпохи. Очень значительное количество инноваций, которые многие европейские архитекторы до Орты приносили в свои работы, было не совсем бессознательным; но это был скорее вопрос достижения личного самовыражения путем адаптации старых форм к новым потребностям, новым материалам и новым методам строительства, чем создания полностью оригинального современного стиля.

Задолго до девяностых годов очень немногие мужчины сознательно стремились к абсолютной оригинальности и полной свободе от дисциплин прошлого. Но такие архитекторы практически не находили общественной поддержки своим программам архитектурной революции и даже коллег-художников, которые могли бы участвовать в их крайне индивидуалистичных кампаниях. После относительно всеобщего признания доктрин романтического классицизма последовала главным образом последовательность и умножение расхождений; теперь, в девяностые годы, наметилась реальная картина конвергенции. Но это сближение было преждевременным. Обновление орнамента и аксессуаров архитектуры опередило обновление более базовых элементов строительного искусства, к которому так неизбежно вели технические достижения девятнадцатого века.

Таким образом, модерн стоит особняком как от архитектуры предыдущих ста лет, так и от современной архитектуры последующих шестидесяти, которая простирается вплоть до настоящего времени. Это не положило единому концу, как становится очевидным из-за обилия так называемых "традиционных" зданий начала двадцатого века (см. Главу [24](#)), и не стало чем-то большим, чем предисловием к основным новостройкам, отмечающим первые десятилетия нынешнего столетия (см. Главы [18-21](#)). То, что "традиционалисты" принципиально полностью отвергли модерн, неудивительно: это была первая серьезная атака на позицию, которую они продолжали отстаивать. Но сама быстрота, с которой модерн приобрел популярность и скатился к вульгаризации, способствовала его очернению во имя "вкуса" почти всеми другими архитекторами вскоре после того, как он достиг своего апогея примерно в 1900 году. В качестве компенсации интерес к модерну начал

возрождаться рано, к началу тридцатых годов, после гораздо более короткого периода забвения, чем другие этапы архитектурного развития девятнадцатого века, которым подвергались и продолжают подвергаться до сих пор.

Место ар-нуво в истории современной архитектуры, хотя бы как эпизода юношеского "посева дикого овса", теперь хорошо установлено. Большинство его представителей на самом деле прожили достаточно долго, чтобы на склоне лет получить неловкую похвалу за юношеские работы, от которых они полностью отказались, если не забыли. Любопытный парадокс заключается в том, что, хотя большинство лидеров модерна прожили десятилетия — а Ван де Вельде умер только в 1957 году, — ни один, кроме Гауди^[294] сохранил после 1910 года положение относительного превосходства, которое было у него в 1900 году. Совершенно новый состав персонажей, многие из которых не моложе, вышли на первый план в первом десятилетии двадцатого века; собственно говоря, они составляют первое поколение современных архитекторов.

ГЛАВА 18

СОВРЕМЕННЫЕ АРХИТЕКТОРЫ ПЕРВОГО ПОКОЛЕНИЯ ФРАНЦИИ: ОГЮСТ ПЕРРЕ И ТОНИ ГАРНЬЕ

Лучшего названия, чем "модерн", для того, что стало характерной архитектурой двадцатого века во всем западном мире, а также далеко за его пределами, в Японии, Индии и Африке, и все чаще в большинстве коммунистических стран, пока не найдено. Альтернативные прилагательные, такие как "рациональный", "функциональный", "международный" или "органический", имеют тот недостаток, что являются либо более расплывчатыми, либо более тенденциозными. Все еще можно спорить о том, действительно ли модерн или такие объекты, как небоскребы Салливана и дома Войси, хотя и довольно резко отличающиеся друг от друга, относятся к первому этапу современной архитектуры или являются переходными и начальными; но с первых лет этого столетия определенно можно проследить несколько непрерывных линий развития. Эти линии в основном сходились на протяжении двадцатых годов, хотя и все больше расходились в середине десятилетия века. Делая акцент на общих изменениях, а не на конкретных достижениях, развитие может быть представлено почти анонимно, примерно так, как развитие коммерческой архитектуры девятнадцатого века было описано ранее в этой книге (см. Главу [14](#)). Но более гуманистично и, по крайней мере, столь же верно в отношении подробных фактов рассматривать современную архитектуру как результат индивидуальной деятельности нескольких лидеров, а не как некую гегелевскую историческую необходимость. Из этих лидеров одна группа, родившаяся в конце 1860-х годов, составляет первое поколение; группа, родившаяся примерно двадцатью годами позже, формирует второе поколение; с 1930-х годов на первый план вышло еще одно поколение.

Несколько похожую последовательность трех поколений можно было бы проследить в случае романтического классицизма, последнего универсального стиля в архитектуре. Что отличает ситуацию двадцатого века от ситуации более раннего периода, так это заметное продление деятельности первого поколения, двое из ведущих представителей которого, Райт и Перре, жили и оставались активными задолго до 1950 года. Райт продолжал активно заниматься производством вплоть до своей смерти в 1959 году. Лидеры второго поколения, которые впервые вышли на сцену в начале двадцатых годов, в основном все еще живы; по крайней мере, двое из них, Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ, с 1946 года были гораздо более продуктивными, чем в начале своей карьеры (см. Главу [21](#)).

Хотя в более поздних работах современных архитекторов первого поколения можно отметить некоторое влияние их предшественников, реальная разница между их подходом к архитектуре и подходом второго поколения сохраняется. Те, кто выступил вперед с середины тридцатых годов, многим обязаны как первому поколению, так и второму, однако они также проявили некоторые важные характеристики, которые являются их собственными. Современная архитектура последних шестидесяти лет вполне может быть представлена исторически с точки зрения работы двух поколений лидеров (см. Главы [18](#)-

[23](#)), а затем с точки зрения производства десятилетия, последовавшего за Второй мировой войной (см. Главу [25](#)). Но современная архитектура, даже в очень широком понимании, включает лишь малую долю всего строительного производства вплоть до войны; работы сторонников "традиции" в двадцатом веке были намного крупнее по количеству, даже если они очень редко соперничали с современными работами по интересу или качеству (см. Главу [24](#)). [Эпилог](#) затронет текущую сцену начала шестидесятых.

Лидеры первого поколения современных архитекторов до последнего оставались великими индивидуалистами. Поэтому нелегко составить какую-либо общую стилистическую картину по их производству, даже для периода до двадцатых годов, когда они были единственными современными архитекторами. Лидеры второго поколения черпали вдохновение, в большинстве случаев, не у одного, а у нескольких пожилых людей; однако их работа была настолько схожей, что к середине двадцатых годов сложился свод доктрин, частично основанный на их теориях, а частично на нескольких реализованных ими зданиях и многочисленных проектах. По мере все более широкого признания этой доктрины критики вскоре были готовы признать существование нового стиля, столь же последовательного и почти столь же повсеместно используемого молодыми архитекторами повсюду, каким был романтический классический стиль в начале девятнадцатого века (см. Главу [22](#)).

В создание этого нового стиля каждый из великих архитекторов первого поколения внес заметный вклад; однако их выполненные работы и, тем более, их теории оставались независимыми от него. Ценить эту работу только в свете того, что у них было общего с их младшими товарищами, значит упускать большую часть богатства и всех особенностей их достижений. Рассматривая работы этих старых архитекторов как таковые, необходимо сначала указать и оценить то, что отличает их от стиля модерн, главными героями которого во многих случаях были их точные современники. Например, их неприятие орнамента, самое большее, но относительное, обеспечивает лишь незначительный и негативный момент дифференциации. Однако в своем позитивном отношении к структуре и ее прямому архитектурному выражению, а также в реформировании и возрождении планировочных концепций они пошли гораздо дальше, чем большинство дизайнеров в стиле ар-нуво 1900 года. Верно, что такие архитекторы, как Орта и Журден, работая с металлом и стеклом, заботились о выражении структуры, но это выражение обычно было скорее декоративным, чем архитектурным ([фото 132в](#) и [133](#)). Традиционные материалы, такие как камень и кирпич, в руках архитекторов в стиле модерн и их духовных братьев часто теряли весь свой естественный характер, поскольку с ними обращались как с глиной. Понимание материалов, как новых, так и старых, и определение их надлежащего использования занимали всех ведущих архитекторов первого поколения, то, для чего только англичане и американцы подготовили почву в девятнадцатом веке.

Новое значение структуры и ее выражения, внимание к определенному строительному материалу нигде не проявляется так явно, как в творчестве Огюста Перре (1874-1954), единственного великого французского архитектора этого поколения. Поскольку он был связан с семейной подрядной фирмой A. & G. Perret, которая с самого начала специализировалась на использовании железобетона, он видел своей главной задачей разработку конструктивных формул для бетона, столь же действенных, как те, которые так давно используются во Франции для строительства из камня. Другие архитекторы его поколения более постепенно и менее искренне подходили к использованию новых материалов - парадоксально, например, что характерный для ар—нуво интерес к открытым металлическим конструкциям в целом прекратился примерно в 1905 году, — и в результате их работы стали более разнообразными и менее доктринерскими. Благодаря четкому определению Перре своей цели и его целеустремленному продвижению по заранее

намеченному пути, его несколько ограниченные архитектурные достижения вполне могут быть оценены по сравнению с многогранностью творчества Райта в Америке и неоднозначностью творчества Питера Беренса в Германии, не говоря уже о важном вкладе Вагнера и Лооса в Австрии, а также Берлаге и де Клерка в Голландии (см. Главы [19](#), [20](#) и [21](#)).

Огюст Перре происходил из бургундии, но по воле случая, когда его отец был изгнан из Франции после Коммуны, он родился в Брюсселе. Его образование было полностью французским. Он бросил Школу изящных искусств, чтобы поступить в семейную строительную фирму, не дожидаясь получения государственного диплома, примерно так же, как Райт ушел в практический мир, проучившись всего два года в инженерной школе. Его карьера началась почти сразу, поскольку в 1890 году он построил свой первый дом в Берневале. За следующие восемь лет в Париже было построено несколько многоквартирных домов и офисное здание; муниципальное казино в Сен-Мало, построенное в 1899 году, стало первым по-настоящему значимым проектом. Там он и его брат Гюстав (1876-?) использовали железобетон для перекрытия из плит без опоры пролетом 54 фута. Выполненное в остальном из местного гранита и дерева, это здание отличается определенной смелой простотой, столь же далекой как от "изящных искусств", так и от работ в стиле модерн того периода.

Железобетон,^{[395](#)} то есть бетон, укрепленный внутренними металлическими стержнями, кажется, был изобретен французским садовником по имени Жозеф Монье в 1849 году, но он использовал его только для цветочных горшков и садовой мебели. В 1847 году Франсуа Куанье (1814-88) построил несколько домов из заливного бетона без армирования; в 1852 году для дома по адресу 72 Rue Charles Michel в Сен-Дени, Сена, Куанье впервые применил свою собственную систему *бетон арме*, если использовать его термин. С тех пор этот термин остается актуальным во французском языке — немецкий термин *Eisenbeton*, итальянский *cemento armato*. В течение следующих четырех десятилетий железобетон, если дать ему самое простое английское название, очень постепенно разрабатывался Куанье и Франсуа Хеннебигом (1842-1921) без каких-либо заметных архитектурных результатов. Детальные исследования постепенно выявляют множество примеров его раннего использования разными людьми в разных странах; но ни по масштабам его применения, ни по достижению новых и характерных способов выражения его история в эти десятилетия не соперничает с историей железа в первой половине девятнадцатого века (см. Главу [7](#)).

В 1894 году, как раз когда модерн достиг Франции, железобетон был впервые использован в сооружении со скромными архитектурными претензиями Ж.-Э.-А. де Бодо^{[396](#)} (1836-1915) для школы на улице Севинье в Париже. Однако этот интерес затмевает церковь, которую он начал строить в 1897 году. Сен-Жан-де-Монмартр на площади Аббатисс, 2 в Париже имеет очень мало общего с ар-нуво, за исключением его радикальной новизны. Напротив, де Бодо использовал для своего структурного каркаса очень упрощенные готические формы. На самом деле, неправильно называть используемый здесь материал *бетон арме*; более правильно *цемент арме*, поскольку в нем нет крупного заполнителя, как в бетоне. Как и проекты его мастера Виоле-ле-Дюка, Сен-Жан скорее любопытен, чем впечатляет, и по внутреннему интересу его никак нельзя сравнить с Храмом Святого Семейства Гауди. Однако стоит отметить использование фаянсовой мозаики для украшения бетонных элементов конструкции, что де Бодо уже опробовал в своей более ранней школе. Власти сомневались в прочности конструкции де Бодо, с таким же успехом они могли учитывать железную хрупкость членства, и после 1899 года строительство приостановилось на несколько лет, а строительство церкви было завершено только в 1902-4 годах. Как уже упоминалось, подрядчиком был Контамин, работавший с Субо, его партнером того периода.

До того, как Сен-Жан-де-Монмартр был окончательно достроен в 1904 году, Перре уже гораздо эффективнее продемонстрировал архитектурные возможности нового материала в многоквартирном доме, который он построил в 1902-3 годах на улице Франклин, 25 бис, в Париже. Несмотря на отголоски ар-нуво, уже отмеченные в узорах фаянсовой мозаики, покрывающих стеновые панели снаружи, наибольший интерес здания представляет его структура и планировка. Как и церковь Анатоля де Бодо, структура явно представляет собой отдельный каркас, но полностью состоит из вертикальных и горизонтальных элементов без каких-либо изогнутых элементов, характерных для готики или модерна. Однако бетон нигде не обнажен, а всегда покрыт глазурованной плиткой. Внутри стеновых панелей окна четко очерчены простыми выступающими полосами плитки; это ранний пример того *ограждения*, или обрамления, на котором Перре стал настаивать во всех своих работах после середины двадцатых годов.

Каркасная структура дома 25 бис по улице Франклина позволяла большую свободу в планировании (рис. 36). Вокруг небольшого дворика, утопленного в фасад здания, основные жилые помещения каждой квартиры переходят друг в друга, отчасти как в доме Райта Хикокс 1900 года постройки, но с меньшей пространственной унификацией (рис. 31); результат ближе к тому, как Орта оформил первый этаж своего дома Обек 1900 года постройки в Брюсселе (рис. 34).

В следующем году Перре построил еще один многоквартирный дом на авеню Ниль, 83 в Париже, с внутренним каркасом не из бетона, а из металла, и фасадами из камня, обработанными примерно так же, как у его прошлогодних квартир в стиле модерн на авеню Ваграм (см. Главу 17). Однако он сразу же вернулся к использованию железобетона и редко покидал его снова.

Гараж Понтье, построенный в 1905-6 годах на улице Понтье в Париже, является гораздо более ярким примером возможностей нового материала, чем более ранние многоквартирные дома; более того, здесь обнажен бетон (Фото 139А). Внутри галереи, проходящие по обеим сторонам Г-образного пространства, создают второй уровень для парковки автомобилей, и весь интерьер почти такой же легкий и открытый, как если бы он был построен из металла, что напоминает маленькую церковь де Бодо. Фасад также имеет скелетообразную форму, как будто выполнен с металлическим каркасом. Но решимость Перре, в чем-то сравнимая с решимостью Салливана в Уэйнрайт Билдинг в Сент-Луисе пятнадцатилетней давности, организовать выражение нового типа конструкции в основном в классических линиях, столь же очевидна, как и максимальное остекление. Тонкая плита, выступающая наверху, образует своего рода карниз, а ряд небольших окон под ней - своего рода фриз, в то время как расположение элементов фасада внизу действительно очень формально. Остекление большой центральной панели в виде розового окна несколько рудиментарно и выглядит менее классично, чем остальные, но здесь представлены основы бетонной эстетики Перре, чего не было в более предварительном многоквартирном доме на улице Франклин.

В массивном, отделанном мрамором фасаде Елисейских полей на авеню Монтень в Париже, крупнейшей и наиболее заметной ранней работе Перре, его классицистические намерения еще более очевидны, но выражение структуры из железобетонного каркаса гораздо менее полно; более того, эти намерения подчеркиваются большими стилизованными рельефами Антуана Бурделя, которые являются единственным внешним украшением. Первоначально, в конце 1910 года, заказ на строительство этого театра был передан Ван де Вельде. Он сразу же предложил построить его из железобетона с фирмой Perret в качестве подрядчика. В течение следующего года Перре предложил различные изменения в плане, чтобы сделать более практичным его строительство с бетонным

каркасом. Когда позже он предложил альтернативный дизайн фасада, Ван де Вельде отдал предпочтение этому проекту, потому что тогда он казался настолько выразительным для основной структуры, насколько это вряд ли получится у потомков. К сентябрю Ван де Вельде составил окончательный отчет в качестве архитектора-консультанта и полностью отказался от проекта. Излишне говорить, что с тех пор не утихают споры относительно степени ответственности Перре за этот главный памятник Парижа двадцатого века; однако в том виде, в каком он был построен, не может быть никаких сомнений в том, что в значительной степени это его проект. Насколько отличался бы театр Ван де Вельде, можно, по крайней мере, судить по театру, который он воздвиг в 1914 году для выставки Werkbund в Кельне (см. Главу [20](#)).

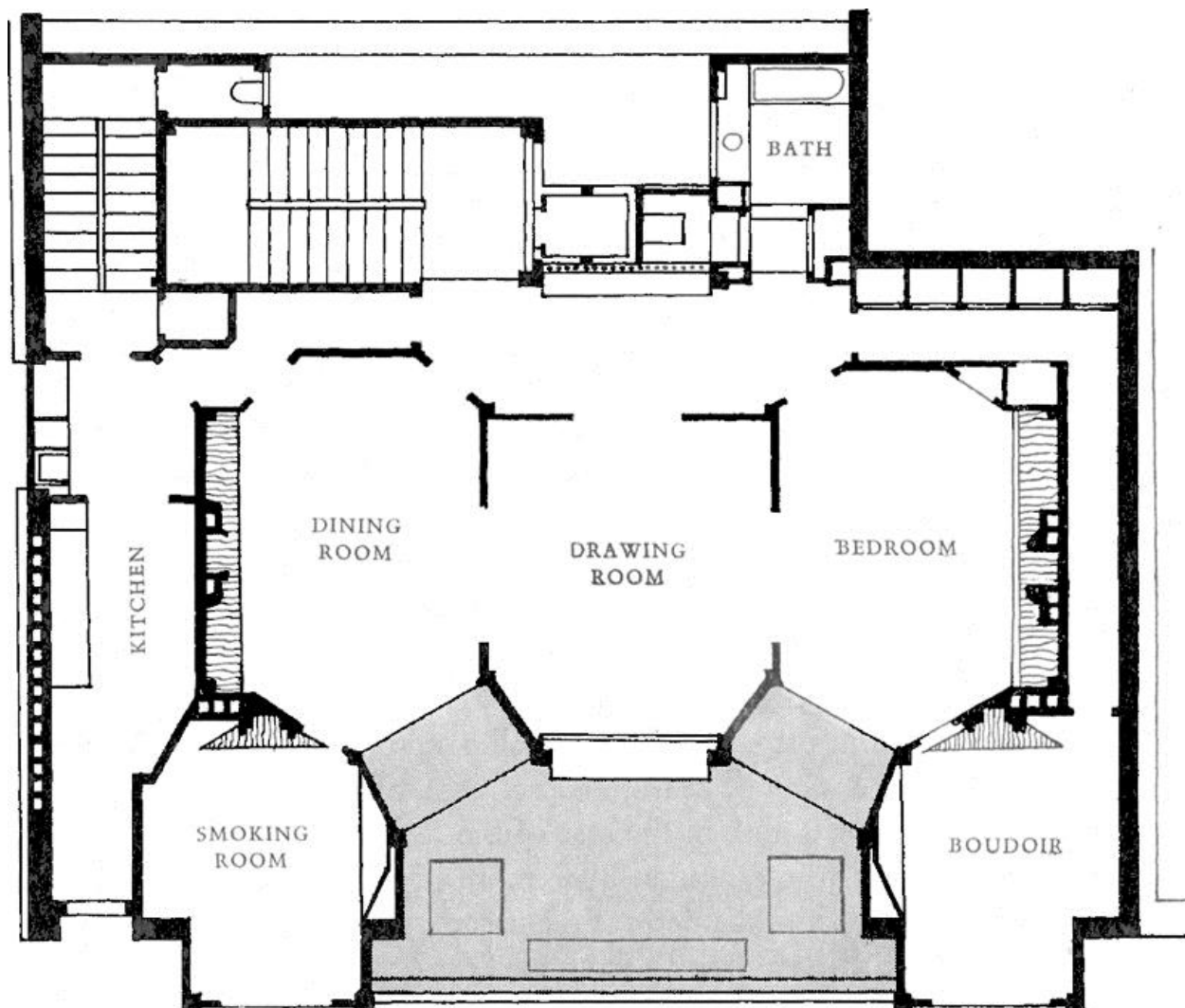


Рисунок 36. Огюст Перре: Париж, многоквартирный дом, улица Франклин, 25 бис, 1902-3, план

Фойе Театра Елисейских полей выражает возможности железобетона более архитектурным способом, чем интерьеры более ранних многоквартирных домов и гаража. Сами конструктивные элементы каркаса видны в отдельно стоящих колоннах, как и балки, которые они поддерживают; стены, очевидно, представляют собой всего лишь тонкие панели между опорами. Несколько простых лепных элементов используются для того, чтобы приспособить новое выражение к условиям академического дизайна — их слишком мало, чтобы удовлетворить современников, но слишком много на более поздний вкус.

В большом зале меньше четкости выражения из-за обилия фресок, выполненных различными символистами и неоиmprессионистами - в первую очередь Морисом Дени и К.-Х. Русселем, — а также из-за повсеместной позолоты основных элементов конструкции, которые также дополнены полуклассическими деталями. Тем не менее, тот факт, что купол держится на четырех парах высоких стройных колонн, очень очевиден, а плавные изгибы сменяющих друг друга балконов свидетельствуют о том, с какой легкостью железобетон поддается смелым консольным решениям.

Предполагаемая необходимость достижения монументальности, несомненно, поставила под угрозу чистоту выражения структуры Перре во всем Театре Елисейских полей. Во время войны, последовавшей вскоре после открытия театра в 1913 году, важная промышленная комиссия под руководством Перре создала то, что для следующего поколения архитекторов стало бы более образцовой работой. Склады, построенные в Касабланке в Северной Африке в 1915-16 годах — там есть и другие, построенные в 1919 году, — не требовали репрезентативной демонстрации; это почти 'чистая' инженерия из бетона. Но легкость их стен, пронизанных абстрактными узорами, образованными вентиляционными отверстиями, и элегантность их тонких каркасных сводов сегментарного сечения продемонстрировали возможности совершенно новой структурной эстетики, одновременно изящной и точной, без каких-либо отголосков массивной каменной кладки зданий прошлого.

Интерьер швейной фабрики Esders на авеню Филипп-Огюст, 78 в Париже, построенный сразу после войны в 1919 году, и нескольких небольших промышленных зданий металлообрабатывающей фирмы Wallut & Grange в Монтатере, Уаза, 1919-21 годов постройки более охотно изучались более молодыми архитекторами и, в случае фабрики Esders, были намного грандиознее по масштабам, чем североафриканские склады. Еще более элегантным, чем склады, и столь же 'чистым' было ателье декоратора Дюрана, построенное в Париже на улице Оливье-Метро в 1922 году. Здесь над полом возвышается панцирный свод, разбитый только с одной стороны длинным световым люком над широко расставленными ребрами, которые продолжают изгиб свода.

К этому времени, конечно, железобетон широко использовался для промышленного строительства на большей части западного мира. Во Франции огромный авиационный ангар с параболическими сводами в Орли, на Сене, спроектированный инженером Эженом Фрейссине (1879-1962) в 1916 году, затмил по размерам и смелости все, что было построено компанией Perret. Это исключительное утилитарное сооружение, великолепное по форме, но совершенно лишенное архитектурных претензий, было разрушено во время Второй мировой войны. К работам Тони Гарнье в Лионе мы обратимся позже.

В Америке Фрэнк Ллойд Райт использовал железобетон для своей скромной фабрики E.Z. Polish в Чикаго в 1905 году, как раз когда Эрнест Л. Рэнсом завершал строительство первого зрелого образца крупного завода по производству железобетонных каркасов - завода United Shoe Machinery в Беверли, штат Массачусетс, начатого в 1903 году.^[397] Более того, по всему Среднему Западу поднимались элеваторы для зерна^[398] в форме гигантских соединенных цилиндров. В Швейцарии великий инженер Робер Майар (1872-1940) на своих заводах и мостах использовал бетон несколькими новыми способами, столь же отличными от лифтов, как и от обычных деревянных каркасов французов и американцев или каркасных сводов Перре и Фрейссине. Повсеместно важность железобетона как основного строительного материала двадцатого века получала все большее признание; поскольку это был материал более общедоступный, чем конструкционная сталь, а также настолько эластичный по своим потенциальным возможностям, что они едва ли были должным образом изучены.^[399] В начале двадцатых, когда молодое поколение архитекторов по всей Европе обратило свое основное

внимание на железобетон как самый современный строительный материал, Перре был архитектором, который мог предложить им больше всего - насколько ограниченным было использование бетона Райтом до этого времени, мы вскоре увидим (см. Главу [19](#)). Когда Перре возвел церковь Нотр-Дам в Ле-Рейнси, Сан-Эдо, недалеко от Парижа в 1922-3 годах, бетон достиг совершеннолетия как строительный материал примерно так же, как чугун достиг совершеннолетия в ряде крупных английских и французских зданий 1840-х годов (см. Главу [7](#)).

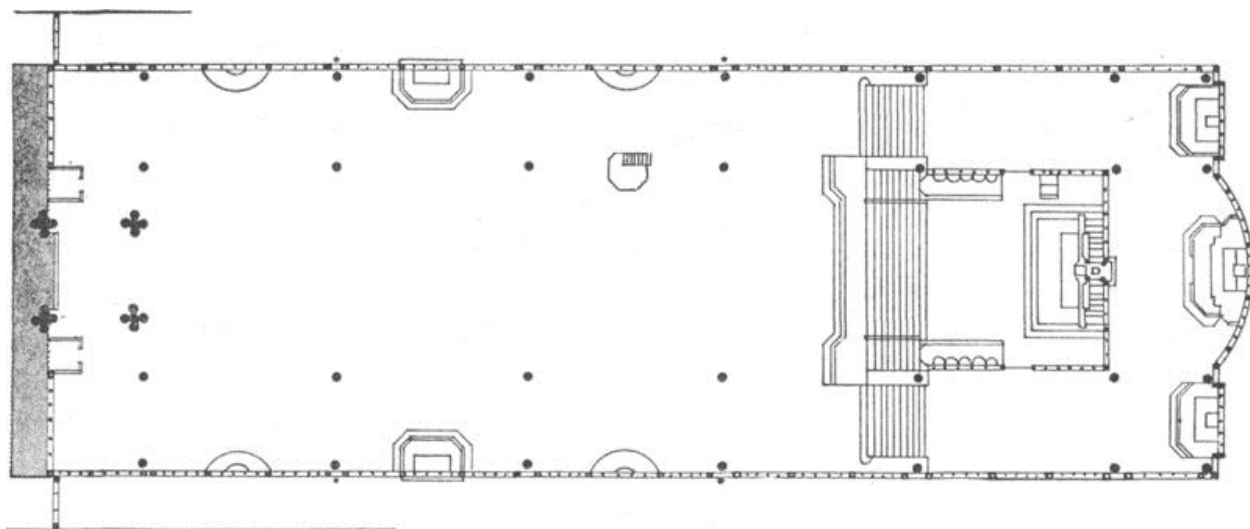


Рисунок 37. Огюст Перре: Ле Рейнси, Собор Парижской Богоматери, 1922-3, план

Церковь Ле Рейнси не является революционной по замыслу, поскольку представляет собой базилику с нефами и апсидой; однако, в отличие от церкви де Бодо, в ее интерьере нет специфических элементов готической реминисценции (Фото [141](#)). Вместо этого он обеспечивает то, к чему, очевидно, стремились средневековые строители Сен-Урбена в Труа или часовни Королевского колледжа в Кембридже, - полную стеклянную решетку, поддерживаемую минимальным каркасом из твердых элементов. Широкий сегментарный свод-раковина нефа с меньшими сводами, идущими крест-накрест над проходами в цистерцианском стиле, вообще не опирается на стены, а только на небольшие отдельно стоящие колонны, вертикально закрепленные формами, в которых они были отлиты (рис. [37](#)). Совершенно отдельно от этого несущего каркаса находится непрерывный ограждающий экран из сборных бетонных блоков, пробитый и заполненный цветным стеклом по проекту Мориса Дени. Он проходит по всему прямоугольнику внутреннего пространства и изгибается в восточном конце сегментарным изгибом, образуя неглубокую апсиду за алтарем. Только спереди четкость концепции нарушается из-за неуклюжего столкновения групп колонн, которые поднимаются вверх, образуя башню.

Отказавшись от разбавленного классицизма, который был его естественной склонностью, Перре позволил громоздящимся опорам своей башни подниматься в небо, ничего не поддерживая наверху, чтобы приблизиться к очертаниям готического шпиля. Даже больше, чем в интерьере, где видна только нижняя ступень, вертикальность и средневековый намек на эту особенность, столь искусно составленную из стандартных железобетонных элементов, кажутся совершенно несовместимыми со строгой коробкой из бетона и стекла, которая составляет основу церкви. Несколько других железобетонных церквей ¹⁴⁰⁰ двадцатых годов, меньше всего собственная Сент-Тереза Перре в Монмани, Сан-эм-О., 1925-1961 гг. и другие французские церкви его подражателей, соперничающие с Нотр-Дам в Ле-Рейнси.

Самый большой и смелый собор Святого Антония в Базеле в Швейцарии, построенный Карлом Мозером (1860-1936) в 1926-1977 годах, кажется несколько тяжелым и похожим на фабрику. Однако его простая прямоугольная башня, свободно возвышающаяся в одном углу церкви, намного проще и оригинальнее, чем шпиль Перре, и ей часто и успешно подражали другие архитекторы. Совершенно иного порядка придерживаются экспрессионистские церкви немца Доминикуса Бема, которые в конечном итоге оказали по меньшей мере такое же широкое влияние (см. Главы 20 и 25).

Два реконструированных парижских банка, один из которых был построен в 1922 году для общества "Марсельеза де Креди" на улице Обер, а другой - в 1925 году для Crédit National Hotelier, продемонстрировали способность Perret использовать преимущества железобетонного дизайна для решения более традиционных задач. Эти интерьеры почти полностью лишены украшений, и их эффективность во многом зависит, как и в фойе театра Елисейских полей, от тщательного распределения открытых элементов каркасной конструкции. В 1924 году Дворец Буа, временное выставочное здание в Порт-Майо в Париже, показал, как это ощущение прямого структурного выражения может быть использовано в здании, полностью построенном из дерева. Это было гораздо более успешно, чем театр, который Перре построил в 1924-1945 годах для Парижской выставки декоративного искусства. Совсем иного порядка было Ознакомительное турне в Гренобле, также в 1924-195 годах. Здесь Перре был гораздо счастлив достичь чего-то сравнимого с богатством средневековых шпилей со стандартными конструктивными элементами и предварительно отлитыми панелями, чем в башне его церкви в Ле-Рейнси, поскольку она гораздо более конструктивна и совершенно лишена готических реминисценций в очертаниях.

Середина двадцатых годов также принесла Перре, к тому времени широко признанному в передовых кругах как ведущий французский архитектор, несколько заказов на строительство домов, в основном для художников, во Франции и даже в Египте. Характерно французский в своей озабоченности масштабными, если не сказать монументальными, проблемами дизайн домов не был сильной стороной Перре в отличие от его американских и австрийских современников Райта и Лооса. Более того, к этому времени некоторые молодые архитекторы, особенно Ле Корбюзье и двое или трое других в Париже, начали революцию в домашней архитектуре, столь же радикальную, как революция Райта двадцатью пятью годами ранее (см. Главу [22](#)).

Лучшие дома Перре, такие как дом Мурона в Версале 1926 года постройки или дом Нубара на улице Жанвье, 19, в Гарше 1930 года постройки, отличаются достоинством и безмятежностью почти восемнадцатого века. "Лишено классики" устройство концевых карнизов, *обрамлений* вокруг проемов и редких отдельно стоящих колонн, несомненно, логично как выражение конструкции, но по сути оно также очень консервативно. Тем не менее, железобетонная конструкция побудила Перре сделать очень широкие проемы, ведущие на окружающие террасы, и открыть основные жилые помещения даже больше, чем он сделал в квартирах 1902-3 годов на улице Франклин. Такие методы лечения все еще были довольно продвинутыми для Европы, какими бы распространенными они ни были в Америке на протяжении четверти века и более. Характерное качество домашней работы Перре лучше всего проявляется в небольшом многоквартирном доме по адресу 9 Place de la Porte de Passy в Париже с видом на Булонский лес, который он построил в 1930 году (фото [139в](#)). Фасад, обращенный к парку, имеет настолько великолепные пропорции, что может показаться, что это почти работа Шинкеля, а пространство внутри отдельных квартир достойно Райта, хотя и гораздо более формально организовано.

Теперь Перре начал получать официальные поручения, которые обычно дают во Франции только мужчинам преклонных лет. Спроектированное в 1929 году здание, которое он возвел для технических служб Морского министерства на бульваре Виктор в Париже, является одной из крупнейших и наиболее типичных его поздних работ (Фото [140В](#)). Сложные ритмы и тонкая трехмерная игра этого фасада полностью созданы самими конструктивными элементами. Каркас разделяет длинные фасады на ряд горизонтальных панелей, внутри которых установлены вертикальные рамы окон, разделенные предварительно отлитыми плитами; на одном этаже окна даже выходят на всю ширину проемов.

В значительной степени Перре преуспел в достижении того, к чему он давно сознательно стремился, то есть в создании словаря дизайна в бетоне, такого же прямого, выразительного и упорядоченного, как словарь масонства семнадцатого и восемнадцатого веков — так сказать, в *стиле Людовика XX*, все еще очень французском, в довольно традиционном ключе, но безошибочно присущем этому столетию. В магазине Garde Meuble, или Национальной мебели, на улице Крулебарб в Париже, который открылся в следующем году, словарный запас — из принципа — практически идентичен; однако здесь потребовалось меньше окон и больше массивных панелей, чтобы общий эффект был более плоским и невыразительным. Изогнутая колоннада на открытой стороне двора почти археологически напоминает восемнадцатый век, несмотря на ширину ее пролетов и оригинальность деталей. Небольшой концертный зал 1929 года постройки на улице Кардине для Нормальной музыкальной школы менее претенциозен, но и менее впечатляющ.

Бетон для Perret, после стольких лет его применения, не был грубым или заменяющим материалом. Используя цветные заполнители, которые он находил различными способами воздействия, он мог варьировать текстуру и цвет своих литых и предварительно отлитых элементов со значительной тонкостью и элегантностью. В более поздних зданиях отделка обычно высочайшего качества — в начале двадцатых годов такого не было ни в коем случае — с острыми краями, выполненными из чистого цемента, и такими классическими деталями, как канавкообразные грани на опорах и капитальная обработка их верхушек, доведенная до отделки, сравнимой с обработкой камня резьбой.

Таким образом, Перре в конечном итоге удалось избежать промышленной жестокости, присущей многим работам с бетоном, когда материал остается таким, каким его получают из грубых деревянных форм с крошащимися выступами и неровными поверхностями. Такое отсутствие отделки приемлемо при крупномасштабных инженерных работах, но, безусловно, вызывает неловкость, если смотреть на него вблизи, как на Собор Парижской Богоматери в Ле-Рейнси. С другой стороны, Перре также старался избегать той гладкости поверхности, которая была особенно популярна среди молодых архитекторов двадцатых годов, — которая возникает, когда бетон покрывается гладкой штукатуркой и окрашивается.^[401] Такая гладкость, конечно, обычно очень быстро теряется, поскольку первоначальная поверхность покрывается трещинами и пятнами; лишь в редких случаях ее должным образом поддерживают частыми исправлениями и перекраской. Бетон должен был стать таким же достойным материалом, как камень, и поэтому заслуживал усилий и затрат, необходимых для придания ему выразительной отделки, практически не требующей ухода.

Система сетчатых стен крупных правительственных зданий также использовалась для строительства многоквартирного дома по адресу 51-55 Rue Raynouard, построенного в 1932 году, где жил сам Перре, а также содержал свое ателье. Необходимая адаптация его формализованной открытой планировки к трапециевидному участку привела к созданию внутренних помещений значительной сложности, но при этом совершенной упорядоченности. Хотя у Перре все еще не было государственного диплома, ателье^[402],

которым он здесь руководил, было связано с Школой изящных искусств. Теперь казалось, что он почти хотел продемонстрировать, насколько более верным представителем настоящей французской традиции он был, чем те, кто был ее официальными, хотя и недостойными хранителями. Таким образом, чем старше он становился, тем дальше его работы отходили от работ более революционных современных архитекторов второго поколения. К 1930 году это определенно стало актуальным; однако только в последние двадцать пять лет его жизни перед ним открылись величайшие возможности реализовать свои амбиции в области французской архитектуры двадцатого века.

По сравнению с собственными новаторскими работами Перре 1902-22 годов его поздним работам, кажется, не хватает жизненности. При всей продуманности отделки, при всей виртуозности некоторых элементов — таких как самонесущий изгиб широкой лестницы, спиралью спускающейся в его ателье на улице Рейнуар, — само его стремление создать новую французскую традицию придавало его поздним зданиям нечто банальное, чем те, что были спроектированы более 'традиционными' архитекторами его поколения. Это относится, в частности, к его главной работе тридцатых годов в Париже, все еще незаконченному Музею общественных работ на проспекте Президента Вильсона, который он начал в 1937 году. Здесь остроумно псевдоклассическое - но в то же время по—настоящему структурное - устройство внешних зацепленных колонн и замысловатый план, расходящийся от круглого зрительного зала на вершине площадки, выполнены вполне в стиле изящных искусств. Но величие масштаба интерьеров и захватывающий подъем по смело изгибающейся лестнице придают ценность и даже новизну схеме, которая во многих отношениях чрезвычайно консервативна.

После Второй мировой войны Перре попросили предоставить планы восстановления нескольких разбомбленных городов: Гавра в 1945 году, Амьена в 1947 году и района Вье-Порт в Марселе в 1951 году. Для Амьена он спроектировал небоскреб, давно физически заверченный, но все еще незанятый, который больше заимствован из его декоративного турне по Греноблю, чем из небоскребов Нового Света. Это один из его немногих полных провалов, хотя бы по той причине, что его высокий и неуклюжий силуэт составляет конкуренцию собору, башни которого так долго доминировали над горизонтом города. Построенные в Марселе здания построены по его проекту не больше, чем большинство зданий в Амьене.

Однако в Гавре его контроль над восстановлением был более полным. Городская площадь, или, по крайней мере, три стороны, достроенные между 1948 и 1950 годами его сотрудниками, во многом перевешивают разрушение небоскреба в Амьене (Фото [140А](#)). Ряды четырехэтажных зданий, выполненных в сетчатом стиле его правительственных зданий начала тридцатых годов в Париже, окружают большую затонувшую площадь; Отель де Виль в почти изящно-художественной манере его Музея общественных работ занимает четвертую сторону. Магазины выходят на площадь под сплошной колоннадой. Позади, возвышаясь над небольшими дворами, возвышаются более высокие башни, занятые многоквартирными домами; они придают большой трехмерный интерес формальной и абсолютно симметричной планировке этой части перестроенного квартала. После его смерти аналогичные ряды зданий были возведены вдоль набережной к югу. В целом обширная работа команды [\[403\]](#) превосходит общественные памятники их капитана, Отель де Виль и церковь Святого Иосифа, спроектированные в 1950 году и заверченные до смерти Перре в 1954 году.

Каким бы впечатляющим ни был "Гавр" Перре в международном списке послевоенных городских перестроек, сегодня он кажется странно устаревшим, можно даже сказать, простым воплощением в 1940-1950-х годах чаяний первых десятилетий века. Поскольку в

тот период было мало таких возможностей, как у Перре здесь, реализовать урбанизм в таком масштабе, однако то, чего он достиг там, является долгожданным дополнением к достижениям градостроительства этого столетия.

До появления второго поколения на сцене в двадцатые годы во Франции было мало современной архитектуры, представляющей большой интерес, кроме работ Перре. Универсальные магазины первых лет века, все еще находящиеся под сильным влиянием стиля модерн, уже упоминались (см. Главу [17](#)). После Перре самым выдающимся архитектором был Тони Гарнье (1867-1948), и он имеет большее значение благодаря обширному проекту, который он подготовил в юности, чем благодаря выполненной работе в зрелом возрасте. В последние десятилетия XVIII века, когда происходила романтическая классическая революция в архитектуре, проекты часто представляли больший интерес, чем выполненные здания, из-за их предчувствия грядущего, и это было особенно верно во Франции. Это снова было правдой в первые десятилетия двадцатого века, по крайней мере, до проекта Ле Корбюзье для Дворца Лиги Наций 1927-1938 годов.

‘Ville Idéale’ Леду резюмировал его собственные устремления, а также предоставил множество идей, из которых последующие поколения архитекторов романтической классики могли черпать вдохновение. Итак, на заре двадцатого века очень полная схема Гарнье для “Cité Industrielle”^[404] содержала множество идей, над которыми архитекторы активно работали в 1920-х годах. Как и “Ville Idéale”, ‘Cité Industrielle’ представляет тройственные интересы: социологические, урбанистические и архитектурные. Отныне промышленный город все больше и больше воспринимался бы как нормальный, а не исключительный. Его потребности, как общие, так и специфические, — столь отчетливо признанные Гарнье, начиная от обеспечения адекватным жильем рабочих и заканчивая различными видами промышленных предприятий, — будут становиться все более и более важной заботой большинства современных архитекторов. Решая в целом разнообразные потребности промышленного сообщества, Гарнье также проявил значительную изобретательность, детально проработав множество самых разных индивидуальных архитектурных задач.

Решения Garnier в основном были очень простыми и прямолинейными, но часто носили сугубо негативный характер, поскольку здания академического дизайна были лишены всех внешних атрибутов, вместо того чтобы демонстрировать какой-либо свежий и творческий подход. Но важной частью основного архитектурного развития на протяжении примерно двадцати лет должно было стать такое очищение от унаследованных излишеств. Гарнье свел архитектуру к базовым, если не сказать особо незнакомым терминам; на его фундаменте следующее поколение в двадцатые годы начало строить нечто гораздо более позитивное; таким образом, его влияние было параллельным влиянию Лооса (см. Главы [20](#) и [21](#)). Его вклад в репертуар форм двадцатого века был меньше, чем вклад Леду в репертуар форм девятнадцатого столетием ранее; более того, его собственная постановка заметно уступала по качеству Леду.

Назначение Гарнье архитектором города Лион в 1905 году, должность, которую он занимал до 1919 года, могло показаться прекрасной возможностью реализовать его мечты, как, если бы не Революция, назначение Людовиком XV Леду на строительство Королевского солеваренного завода в Арк-э-Сенане. Но ни Муниципальная скотобойня Лиона в Ла-Муше, построенная в 1909-13 годах, ни больница Эррио в Гранж-Бланш, спроектированная в 1911 году и начатая в 1915 году, ни Олимпийский стадион 1913-16 годов в Лионе не понимают гораздо большего, чем очевидные практические последствия детальных проектов различных зданий в его “Cité Industrielle”^[405]. Бойня смелая по конструкции, но неуклюже индустриальная в обращении, без какой-либо изысканности фабрик Perret; стадион с более

высокой отделкой имеет неуместные классические штрихи в деталях, какими бы простыми они ни были, бетонных элементов.

Работа Гарнье после Первой мировой войны началась с больницы, строительство которой было завершено только в 1930 году, и включала в себя крупный проект недорогого жилья в лионском квартале Этатсунис, спроектированный еще в 1920 году, но реализованный только в 1928-30 годах. И то, и другое находится в тени сопоставимой работы следующего поколения за эти годы — по крайней мере, в других странах, если не во Франции. Телефонное бюро Монси в Лионе, построенное в 1927 году, Текстильная школа в Ла-Круа-Руссе, построенная в 1930 году, и Отель-де-Вилль в парижском пригороде Булонь-Бийанкур, построенные в 1931-4 годах, над которыми сотрудничал другой архитектор, Ж.-Х.-Э. Деба-Понсан (р. 1882), ученик Виктора Лалу, очень мало отличаются от шаблонного академизма большей части французской общественной архитектуры того периода. Дома, построенные Гарнье в 1909 году в Сен-Рамбере и в 1910 году в Сен-Сире (Мон-д'Ор), относятся к числу его лучших работ; тем не менее, за исключением их ранней даты, они не слишком примечательны.

Два многоквартирных дома, построенных Анри Соважем (1873-1932) в 1925 году на улице Амиро и на улице Вавен в Париже, облицованные глазурованным белым кирпичом и отступившие в разрезе для создания террас на верхних этажах, по качеству значительно превосходят более поздние работы Гарнье, но не приближаются к работам Перре. То, что на улице Амиро проживал рабочий класс, является более значимым для международных устремлений того периода. Несмотря на то, что это менее радикально новое жилье, чем недорогое жилье двадцатых годов в Голландии и Германии, оно сохранилось очень хорошо благодаря своей стойкой к загрязнению поверхности. О нем довольно несправедливо забыли, главным образом потому, что он лежит в стороне от основной линии международного развития (см. Главу [21](#)).

Большая часть французской продукции двадцатых годов оставалась полностью подчиненной академической дисциплине, хотя часто ее украшали модным декором, который особенно расцвел на Парижской выставке декоративного искусства 1925 года. Но в то же время Париж, как мировая столица современного искусства, был одним из трех величайших центров архитектурного прогресса. Связь между передовой живописью и модерном девяностых годов обсуждалась ранее (см. Главу [16](#)). Перре нанимал художников-символистов и неоимпрессионистов в качестве сотрудников, начиная с Театра Елисейских полей перед Первой мировой войной. Но нет реальной параллели между его архитектурой и архитектурой Гарнье или Соважа, с одной стороны, и искусством великих мастеров Парижской школы двадцатого века - с другой. Пикассо, Грис, Брак, Матисс и Дерен не оказали существенного влияния на архитектуру. Характерно, что Перре использовал Бурделя, а не Майоля, когда ему нужна была скульптура. Со следующим поколением ситуация полностью изменилась; но новые архитекторы двадцатых годов не только во Франции, но и повсюду, несмотря на всю их большую утонченность и тесную связь с передовыми художниками и скульпторами, все еще были обязаны, по крайней мере, не меньшим количеством Перре и Гарнье, если не Соважу.

Для самых креативных новых архитекторов, появившихся примерно в 1920 году, проект Гарнье для Cité Industrielle стал одновременно вызовом и источником вдохновения, но Перре оказал на них гораздо большее влияние. Несколько позже, ближе к 1930 году, это влияние стало почти повсеместным во Франции, и его эффект становился все более банальным по мере того, как железобетонный классицизм поздних работ Перре постепенно вытеснял официальную и унаследованную традицию Школы изящных искусств, к тому времени почти устаревшую даже во Франции. ^[406] Как это часто случалось во Франции раньше,

молодой бунтарь, будучи принят академическими властями в конце жизни, был готов поддержать новую дисциплину, которая сама по себе уже стала академической. Таким образом, культурная преемственность поддерживается во Франции за счет разнообразия и периодического роста новых культур. В Америке, как мы вскоре увидим, ситуация была несколько иной.

ГЛАВА 19

ФРЭНК ЛЛОЙД РАЙТ И ЕГО КАЛИФОРНИЙСКИЕ СОВРЕМЕННОКИ

РАЙТ в Америке в свои семьдесят с лишним лет оказался таким же общепризнанным мастером, как Перре во Франции, но его влияние никогда не становилось академическим, как влияние Перре после 1930 года. Вряд ли может быть больший контраст между карьерами двух современников в одной и той же области. Оба были очень продуктивны на протяжении периода, составляющего более трети всего периода, охватываемого этой книгой, но это, пожалуй, все, что у них было общего. Карьера Перре постепенно продвигалась в течение нескольких десятилетий к всеобщему и даже официальному признанию. С другой стороны, в карьере Райта были очень заметные взлеты и падения, и он только однажды получил правительственный заказ.

После нескольких лет подготовки, о которых говорилось ранее (см. Главу [15](#)), последовало около десяти лет большого успеха. Но этот успех был в значительной степени ограничен конкретным регионом, Средним Западом, и конкретной областью - строительством загородных домов хорошего размера. После этого, в течение десятилетия, прерванного Первой мировой войной, влияние Райта быстро возросло, не дома, а за рубежом, хотя у него было значительно меньше, если не намного больше заказов. Затем, как это ни парадоксально, в двадцатые годы, когда Соединенные Штаты переживали крупнейший строительный бум в истории, началось десятилетие, в течение которого производство Райта практически прекратилось. Многие предполагали, что его карьера завершилась и что его работы к тому времени отошли в историю, как и работы Войси и Макинтоша. Это, конечно, было совсем не так. В середине тридцатых годов деятельность Райта возродилась, и его производство продолжалось растущими темпами до самой его смерти. Более того, было мало признаков какого-либо снижения личного академизма, подобного тому, что было отмечено в поздних работах Перре в те же десятилетия.

Там, где у Перре, по сути, была только двойная архитектурная карьера, поскольку он в основном был занят, с одной стороны, промышленными заказами, близкими к разделительной черте между архитектурой и инженерией, а с другой стороны, общественными зданиями, карьера Райта становилась все более разнообразной. Начав в основном как домашний архитектор, он никогда не переставал строить дома; но к 1950-м годам осталось мало областей, включая урбанистику, в которые он не входил, хотя бы для того, чтобы представлять сложные проекты и озвучивать спорные тезисы. Ученику великого архитектора небоскребов, автору ряда проектов небоскребов, Райту пришлось ждать целых полвека после того, как Салливан достроил свой последний небоскреб в Чикаго, прежде чем он построил свой первый, Прайс Тауэр в Бартлсвилле, штат Оклахома, в 1953-5 годах. Некоторые из его планировочных проектов, возможно, еще будут реализованы после смерти, а его работа в Южном колледже Флориды, по крайней мере, носила урбанистический характер.

Перре сознательно обобщил и продолжил более раннюю французскую традицию; но Райт хотел положить начало новой традиции, которую он предпочитал называть "усонианской", а не американской. Ученики, подражатели Перре в последние годы его жизни смогли в значительной степени взять под контроль французскую архитектуру. Ученики Райта, несмотря на пятьдесят лет, в течение которых он управлял офисами, которые одновременно были учебными мастерскими в Оук-парке, Чикаго, Токио, Висконсине и Аризоне, лишь изредка оставляли какой-либо значительный след в своей жизни; и его влияние не оказало гораздо более специфического влияния на характер современной архитектуры в Америке, чем в целом на внешний мир. Там, где влияние Перре, особенно за пределами Франции, было в значительной степени ограничено архитекторами, работающими с железобетоном, материалом, который он первым освоил в архитектуре, — и даже в бетонном строительстве это влияние сдерживало так же часто, как и высвобождало, — влияние Райта на международной арене было переменчивым. С того дня, когда немецкий издатель Wasmuth впервые сделал работы Райта доступными для европейцев в начале второго десятилетия века, это было правдой, вплоть до того времени, десять лет назад, когда итальянский архитектор, критик и историк Бруно Зevi (р. 1918) попытался перевернуть хронологию так, чтобы "органическая архитектура" Райта^[140] могло показаться, что она скорее преуспевает, чем предшествует "функционализму" или 'Международный стиль' второго поколения современных архитекторов.

Прежде чем перейти к более подробному рассмотрению работ Райта после 1900 года, можно провести еще одно сравнение с *творчеством* Перре. Хотя Райт никогда не ограничивал себя каким-то одним материалом или методом строительства — более того, его универсальность в этом отношении продолжала возрастать вплоть до его смерти, — он с самого начала особенно интересовался возможностями бетона. Он опубликовал в *The Brickbuilder* за август 1901 года проект небольшого деревенского банка, все еще очень салливанского по своей богатой детализации, который предполагалось полностью выполнить из бетона. Это произошло всего через два года после того, как Перре впервые использовал материал, практически не пытаясь развить его архитектурные возможности, и за год до того, как был спроектирован его многоквартирный дом на улице Франклин. Его польская фабрика E.-Z. 1905 года постройки на Вест-Кэрролл-авеню, 3005-17 в Чикаго, уже упоминалась. Церковь Единства в Оук-парке 1906 года постройки (Фото [143В](#)), полностью из бетона, покрытого специальным заполнителем из гальки и украшенного цельным орнаментом, на многие годы предшествует церкви Перре в Ле-Рейнси (Фото [141](#)). Окончательная разработка Perret различных изысканных отделочных материалов для открытого бетона произошла еще позже. Однако, по общему признанию, церковь Оук-Парк — гораздо меньшее и менее впечатляющее сооружение, чем церковь Перре; и работы Кана и других промышленных архитекторов вскоре затмили скромную фабрику Райта. Более того, только в двадцатые годы Райт, как и европейцы, действительно уделил большое внимание строительству из бетона.

Творческие силы Райта в первом десятилетии нынешнего столетия были в значительной степени сосредоточены на его "Домах в прериях". Все необходимое для них уже имелось в двух домах Канкаки 1900 года постройки (Фото [142А](#)) и в первом доме, спроектированном для журнала *Ladies Home Journal* (см. Главу 15). Но эти основы получили более виртуозное — можно сказать, более классическое — выражение два года спустя. Большой дом У. У. Уиллитса по адресу 715 South Sheridan Road в Хайленд-Парке, Иллинойс, 1902 года постройки, построен из деревянных шпилек, но, как и дома канкаки, покрыт штукатуркой (Фото [142В](#)). Дом К. С. Росса у Саут-Шор-роуд на озере Делаван в Висконсине, также 1902 года постройки, обшит грубыми досками и рейками гольф-клуба River Forest ([номера 143А и 128В](#)). Оба варианта имеют крестообразную планировку (рис. [38](#)) с внутренним

пространством, "обтекающим" центральную трубу, а также расширяющимся наружу до крытых веранд и открытых террас, как в домах Price's Tuxedo Park пятнадцатью годами ранее (рис. 28).

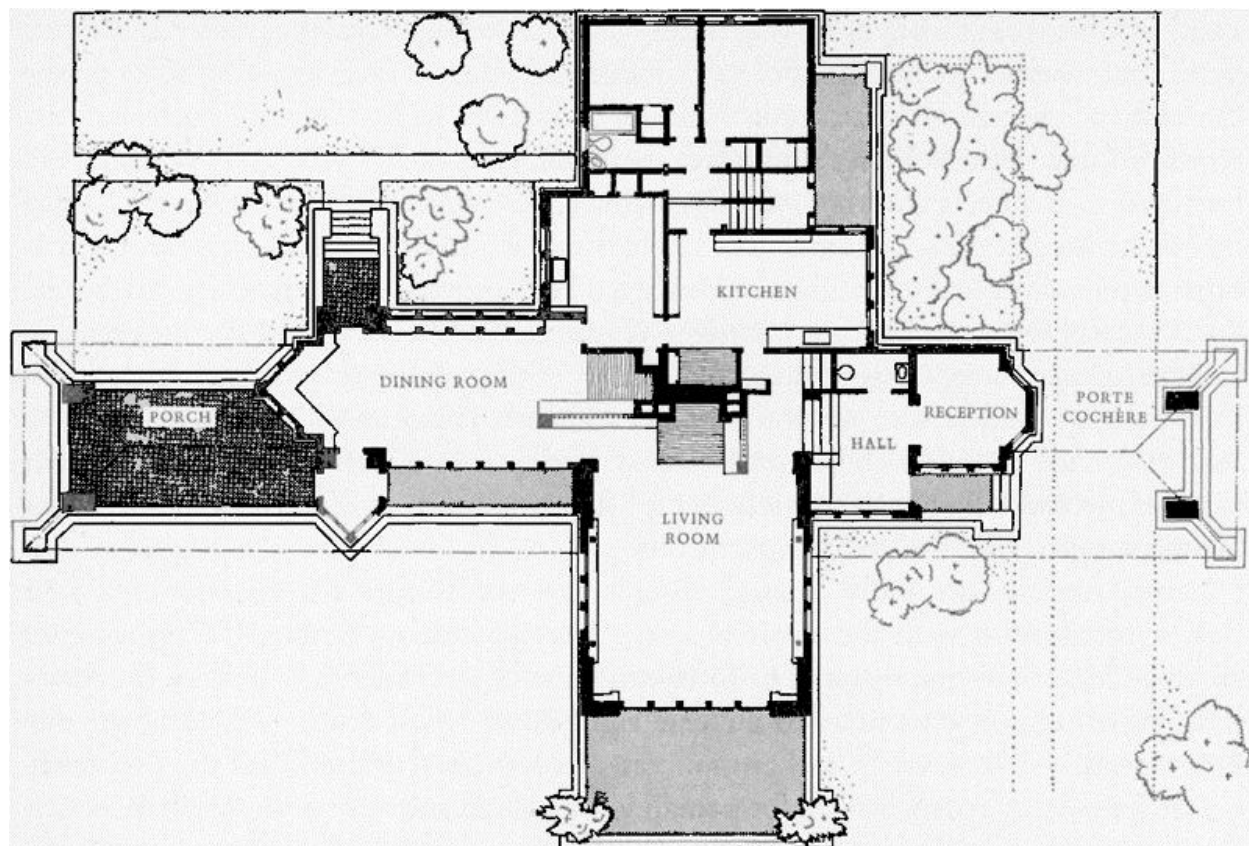


Рисунок 38. Фрэнк Ллойд Райт: Хайленд-Парк, Иллинойс, дом У. У. Уиллитса, 1902 год, план

Еще одно крупное произведение 1902 года - дом Артура Эртли на Форест-авеню, 318, в Оук-Парке, Иллинойс. Там основные жилые помещения, которые находятся на верхнем этаже, как и в доме Гуссера 1899 года постройки, образуют сочлененную L-образную форму внутри основного квадрата, который определяется нависающей крышей. Кирпичные стены нижнего этажа имеют широкие выступающие горизонтальные полосы, а широкая низкая входная арка остается вполне ричардсоновской. Верхний этаж состоит в основном из непрерывных рядов створчатых окон с деревянными наличниками.

В серии загородных домов, построенных за оставшуюся часть этого десятилетия до поездки Райта в Европу в 1909 году, не наблюдается заметного прогресса; но он создал множество других блестящих иллюстраций как крестообразного, так и квадратного плана, а также более вытянутых, вытянутых вдоль одной оси. Из множества прекрасных примеров домов типа Уиллиттс или Росс в окрестностях Чикаго, небольшой домик Изабель Робертс по адресу 603 Эджвуд Плейс в Ривер Форест 1908 года постройки является одним из лучших; там гостиная в переднем крыле поднята на два этажа, как было предложено для одной из версий дома *Ladies Home Journal*. В более крупном доме Ф. Дж. Бейкера по адресу 507 Лейк-авеню в Уилметте 1909 года постройки также есть двухэтажная гостиная; но здесь высокий поперечный элемент плана, который обеспечивает эта особенность, был перенесен в один конец дома, так что план имеет форму буквы Т или L, а не крестообразную.

Дом Э. Х. Чейни на Норт-Ист-авеню, 520, в Оук-парке 1904 года постройки, такой же квадратный, как и дом Херт-хаус неподалеку. Он приподнят над землей на своего рода

вытянутом квадратном стилобате, так что жилая зона, которая проходит по всему фасаду, как в доме Хикокс, может свободно открываться через французские двери на обнесенную стеной террасу перед домом. В доме Т. П. Харди по адресу 1319 South Main Street в Расине, штат Висконсин, построенном в 1905 году, участок на берегу озера, расположенный на склоне, поощрял вертикальную, а не горизонтальную организацию интерьера с двухэтажной гостиной в качестве пространственного ядра.

Совсем иное чувство пронизывает небольшой квадратный дом по адресу Элизабет Корт, 6 в Оук-парке, который Райт построил для миссис Томас Гейл в 1909 году. Здесь плоские плиты— которые были предложены еще в 1902 году в проекте (возможно, для исполнения в бетоне) лодочного клуба Yahara в Мэдисоне, штат Висконсин, заменяют низкие шатровые или двускатные крыши характерных для прерий домов. Более того, балконы с парапетами и другие простые прямоугольные элементы декора пластически усложняют композицию таким образом, что наводят на мысль об абстрактной скульптуре, появившейся десятилетием позже в Европе (см. Главу [21](#)).

Дом В. А. Гласнера 1905 года постройки на Шеридан-роуд, 850 в Гленко, Иллинойс, напротив, был расширен в продольном направлении, а жилая площадь впервые не была сочленена, а полностью унифицирована (рисунок [39](#)). Нечто похожее на продольное расширение отличает гораздо более крупный дом Ф. К. Роби по адресу 5757 Вудлон-авеню в Чикаго 1909 года постройки. Но там гостиная и столовая разделены дымоходом и приподняты над уровнем земли. Построенный из прекрасного римского кирпича, это самый монументальный из этих ранних домов. Длинные горизонтальные линии балкона внизу и крыши наверху доминируют в композиции; однако на верхних этажах выступает поперечный элемент, придающий, менее симметрично, чем в его домах крестообразной планировки, что-то от абстрактной пластичности дома Гейла.

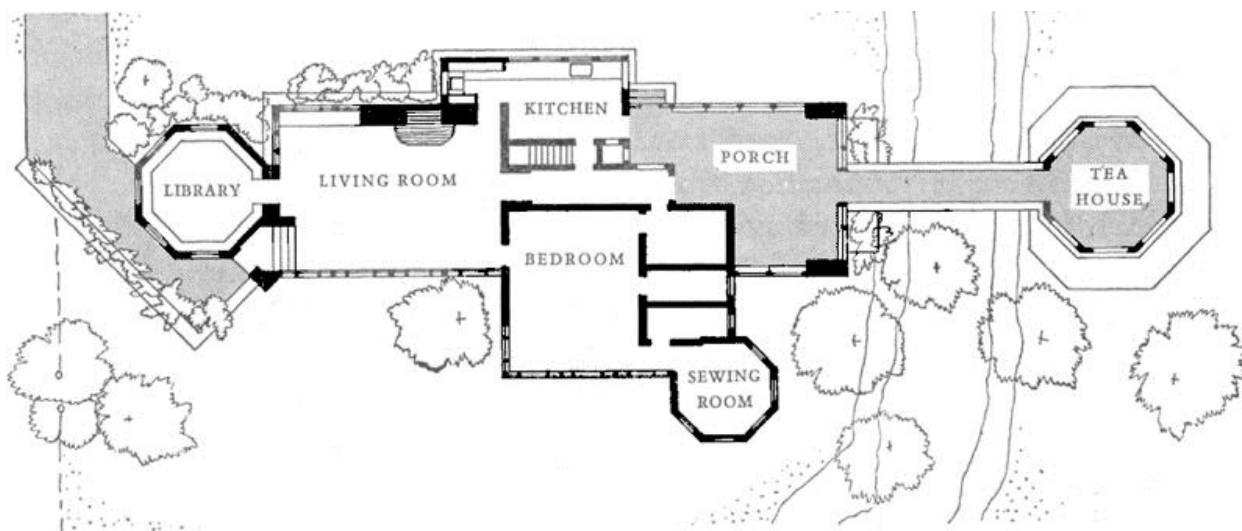


Рисунок 39. Фрэнк Ллойд Райт: Гленко, Иллинойс, дом В. А. Гласнера, 1905 год, план

Другой крупный дом конца десятилетия, дом Эйвери Кунли по адресу Скоттсвуд-роуд, 300 в Риверсайде, Иллинойс, 1908 года постройки, предлагает совершенно иную и гораздо более расширенную планировку. Квадратный блок, содержащий гостиную, возвышается над террасой и отражающим бассейном как основным элементом дизайна, но из этого блока выступают два длинных крыла. Та, что слева, включает в себя большую столовую, а также очень обширные подсобные помещения в задней части; в той, что справа, находятся хозяйская спальня и другие спальни. Таким образом, дом, по более позднему выражению

Райта, "зонирован" в соответствии с функцией. Верхние стены этого дома покрыты геометрическим рисунком, полученным путем укладки цветных плиток на штукатурку. Райт больше никогда не делал ничего подобного, но это привело к тому, что несколько лет спустя он стал использовать бетонные блоки с рисунком.

Две небытовые работы Райта этого периода имеют большое значение. Церковь Единства в Оук-Парке уже упоминалась; другим было административное здание Ларкина в Буффало, штат Нью-Йорк, 1904 года постройки. Массивный и даже скульптурный внешне, особенно на концах, он имел высокий двор со стеклянной крышей, проходящий по центру, вокруг которого верхние ряды офисов тянулись по галереям, поддерживаемым несколько салливановскими опорами. Все оборудование офисов, включая стальную мебель — вероятно, первую, спроектированную архитектором, — принадлежало Райту. Таким образом, он установил здесь совершенно новый стандарт элегантности, последовательности и слаженности в полупромышленном строительстве.

В массивном блоке Храма Единства с перекрытием из плит (фото [143в](#)), которому за низким входным звеном вторит меньший блок Воскресной школы, Райт добился еще более заметного, чем внутри здания Ларкин, нового вида монументальной пространственной композиции, для которой даже в его самых больших домах едва хватало места. Квадратный зрительный зал со врезанными углами имеет двойные галереи с трех сторон и кафедру с четвертой, за которой возвышается орган. Множество пространственных элементов, кажется, пересекают друг друга на разных уровнях, образуя своего рода трехмерную клетку. Более того, эта тема перекликается во всех второстепенных деталях, таких как отделка стен песчаной штукатуркой под дерево и выступающие светильники. Об этом пространственном развитии было некоторое предчувствие в корпусе аудиторий на одном конце школы Хиллсайд-Хаус, который он построил для своих тетушек за пределами Спринг-Грин, штат Висконсин, в 1902 году; но там кладка наружных стен и опор все еще была скорее ричардсоновской, а внутренняя галерея представляла собой квадрат, расположенный в форме ромба.

Работы Райта вплоть до 1910 года были доступны европейцам благодаря двум публикациям берлинского издательства Wasmuth; и конец первого десятилетия века, по случайному совпадению, знаменует собой настоящий поворотный момент в его карьере. Он не был бы таким плодовитым до сороковых годов; и с тех пор, хотя он никогда не переставал строить дома, они больше не составляли основную часть его продукции.

Однако постановка следующего десятилетия, после его возвращения из Европы в 1911 году, открывается двумя домами. Талиесин, который он построил недалеко от Спринг-Грин для своей матери в 1911 году, вскоре был значительно расширен, когда он переехал туда сам, и он всегда оставался его главной резиденцией. В результате растущих потребностей его семьи и школы — не говоря уже о двух крупных пожарах в 1914 и 1925 годах — современный Талиесин сильно отличается, прежде всего своим бесконечным расширением, от того, что он планировал в 1911 году; но словарь материалов и дизайна оставался более или менее неизменным на протяжении всех лет. Там, где дома в прериях своими горизонтальными линиями повторяли плоскую местность Иллинойса, на которой было расположено большинство из них, Талиесин расположен на вершине холма чуть ниже гребня. Использование различных уровней в интерьере и ландшафтная проработка низкоскатных крыш представляют собой его ответ на это более интересное место; после этого мастер "Прерий" избегал плоских участков для строительства домов, когда мог!

Талиесин, сочетавший в себе дом, чертежную, жилые помещения для подмастерьев и даже хозяйственные постройки, почти с самого начала имел сложную планировку, которую трудно было определить как квадратную, крестообразную или однолинейную. Но в проекте

того же 1911 года, в котором первоначально был построен Талиесин для дома С. М. Бута в Гленко, Иллинойс — к сожалению, так и не реализованном в соответствии с этими планами — появился новый тип организации, связанный с продуманным кубом дома Гейла, а также с 'зонированной' схемой дома Кунли. Двухэтажная гостиная должна была обеспечить как пространственное, так и пластическое ядро; из этого крыла, служащего различным целям, торчали бы крылья, похожие на свастику.

Относительная однородность производства Райта в первом десятилетии века, последовавшая за постепенным сближением его ранних работ в девяностые годы, объясняется почти идентичными проблемами и площадками, с которыми он столкнулся при проектировании упомянутых до сих пор домов. Эта однородность теперь уступила место растущему разнообразию, что затрудняет подведение итогов работы за эти годы. Театр Кунли, построенный в поместье Кунли в Риверсайде в 1912 году, мало похож на первоначальный дом, построенный четырьмя годами ранее. План крестообразный и симметричный; но что здесь является новым, так это то, как плитчатые крыши, установленные на двух разных уровнях и пробитые сквозь их широкие выступы, чтобы свет проникал в окна внизу, были использованы для достижения еще более смелого скульптурного качества, чем в проекте 1902 года для Яхарского лодочного клуба или Гейл-хауса 1909 года. Мастерство Райта в области абстрактного декора к этому времени было полностью зрелым. С самого начала он использовал свинцовое стекло в своих окнах с простыми геометрическими узорами,^[400] но окна в этом театре самые красивые из всех. Более того, эти праздничные композиции из асимметрично расположенных кругов из цветного стекла весьма напоминают абстрактные картины, которые такие художники, как Купка, Делоне и конструктивисты, вскоре будут создавать в Европе.

Нортон, Маленький домик Ф. В. в Уэйзате, штат Миннесота, построенный в 1913 году, также сильно отличается от всех более ранних домов, но совсем не похож на домик Кунли Плейхауса. Этот дом, возвышающийся на горном хребте над южным берегом озера Миннетонка, состоит из ряда павильонов — как открытых, так и закрытых, — расположенных вдоль одной оси, параллельной кромке воды. Та, что содержит гостиную, которая имеет почти монументальные размеры и масштаб, доминирует над всем остальным. Теперь Райт, казалось, мог изобрести новый способ почти для каждого отдельного заказа, каждый из которых обладал такими же большими возможностями, как у Домов в Прериях, которые он так тщательно эксплуатировал за десятилетие до 1910 года.

Главную работу ближайших довоенных лет, сады Мидуэй 1913-14 годов на Мидуэй к югу от Чикаго, довольно трудно точно определить. Заведение, не совсем похожее ни на пивную, ни на *сад Хойригера*, ни на мюзик-холл или кабаре в обычном европейском понимании этого слова, состояло из большой обеденной и развлекательной зоны на открытом воздухе с приподнятыми террасами с двух сторон, сцены и навеса для оркестра в дальнем конце и закрытого ресторанного блока со стороны улицы. Здесь амбиции Райта как художника-декоратора могли получить полную свободу действий. Абстрактные композиции из цветных кругов, подобные тем, что изображены в окнах театра Кунли, появились здесь в виде фресок во всю стену в торцах крытого ресторана. Более того, скульптурный подтекст общей композиции театра получил дальнейшее развитие в ажурных "конструкциях", которые он установил на верхушках башен. В то же время он представил большое количество фигуративной скульптуры, стилизованной под кубизм. Таким образом, несколько различных аспектов абстрактного и почти абстрактного искусства, которое только начинало самостоятельное существование в Европе, были тесно связаны в здешних дополнениях к архитектуре Райта.

В садах Мидуэй также преобладали архитектурные узоры, созданные простыми геометрическими средствами. Примечательным и значимым было использование обширных участков узорчатых бетонных блоков; они были чем-то похожи на узорчатые верхние стены дома Кунли 1908 года постройки, но все однотонные. Ранний снос садов Мидуэй затрудняет понимание того, была ли эта грандиозная проработка декоративных аспектов архитектуры Райта симфонической или какофонической по общему эффекту. Однако, какой бы ни была степень их успеха или неудачи, они положили начало своего рода "маньеризму" или "барокко"^[409] периоду в его карьере, которому было суждено продлиться более десяти лет.

Во время Первой мировой войны, в 1915 году, эмиссары Императорского дома Японии обратились к Райту с просьбой спроектировать и построить отель Imperial Hotel в Токио. Переехав в Японию, Райт был в значительной степени занят этим заказом в течение следующих семи лет, окончательно завершив его в 1922 году. Это основная постановка его этапа 'барокко'. Это также был заметный инженерный триумф, поскольку его изобретательное использование бетонных плит, закрепленных на множестве бетонных свай, благополучно перенесло землетрясение 1923 года. Пол Мюллер, инженер старого офиса Adler & Sullivan, был здесь его сотрудником.

На здании отеля распространился абстрактный орнамент; некоторые из них, вырезанные из зеленоватой лавы, украшают садовые дворики обширной Н-образной планировки; еще больше потолков в основных интерьерах расписано золотом. Более того, массивные пропорции каменных стен создают эффект замковой солидности, совершенно не зависящий от метода их опоры и очень далекий от легкого и плавающего характера домов в прериях. В целом этот отель представляет собой нечто гораздо большее, чем Мидуэй Гарденс, тупик в развитии Райта.

Одновременно с периодом строительства отеля Imperial в южной Калифорнии появилась серия домов, в которых постепенно смягчался элемент "барокко". Самый ранний из них, Hollyhock House в Лос-Анджелесе и два дома поменьше поблизости, были построены для Алины Барнсдолл в 1920 году в большом поместье, ограниченном бульварами Сансет и Голливуд, Эджмонт-стрит и Вермонт-авеню. Они сделаны из залитого бетона с очень массивной обработкой и украшены значительными абстрактными скульптурными украшениями. Для чуть более поздней серии из четырех домов в окрестностях Лос-Анджелеса, начиная с дома 1923 года постройки для миссис Г. М. Миллард по адресу 645 Проспект Кресент в Пасадене, Райт разработал тип конструкции из бетонных блоков с армированием в стыках, который представлял значительный технический интерес, а также предлагал особые декоративные возможности. Однако идея использования бетонных блоков, отлитых с рельефными узорами геометрического характера, восходит к садам Мидуэй, а стены, покрытые повторяющимися декоративными элементами, впервые появились в доме Кунли.

В доме Миллардов, в частности, масштаб формованных блоков и оригинальное включение прорезных элементов — очень похожих на отлитые элементы, которые Перре как раз в это время использовал для экранирования стен своей церкви в Ле-Рейнси — создали шедевр (Фото [144](#)). Этот дом, однако, интересен не только своей конструкцией и отделкой. В отличие от горизонтальной композиции почти всех его ранних домов, за исключением дома Харди в Расине, это высокий вертикальный блок, вход в который осуществляется на среднем уровне, со столовой и кухней внизу и двухэтажной гостиной, выходящей на балкон спереди (рис. [40](#)). В главную спальню можно попасть с галереи, нависающей над задней частью гостиной. Как организационно, так и визуально это представляет собой неожиданное изменение, и результат очень напоминал то, что только что предлагал ведущий архитектор второго поколения в Европе (рисунок [45](#)). Например, здесь нет нависающих карнизов; вместо этого парапет продолжает плоскость стены вверх и ограничивает террасу на крыше. Райт максимально приблизился к созданию "коробки на сваях" - так он ругал передовые европейские дома двадцатых годов. Создавалось впечатление, что после масштабной работы от Мидуэй Гарденс до Холлихок Хаус Райт хотел доказать здесь свою способность создать дом скромных масштабов и компактный как в разрезе, так и в плане.

В следующее десятилетие, с 1924 по 1934 год, фактическое производство Райта сократилось почти до нуля, хотя он работал над рядом важных проектов, некоторые из которых позже легли в основу выполненных зданий. Однако Талиесин был перестроен после пожара 1925 года — его уже перестраивали однажды после предыдущего пожара в 1914 году, — и большой дом из бетонных блоков, почти без рисунка, за исключением редких прорезанных решеток, был возведен для его двоюродного брата Ричарда Ллойда Джонса в 1929 году по адресу 3700 Бирмингем-роуд в Талсе, Оклахома. Вот, пожалуй, и все.

Небольшой дом М. К. Уилли, построенный в 1934 году по адресу 255 Bedford Street, Южная Каролина, в Миннеаполисе, положил начало тому, что оказалось почти второй карьерой

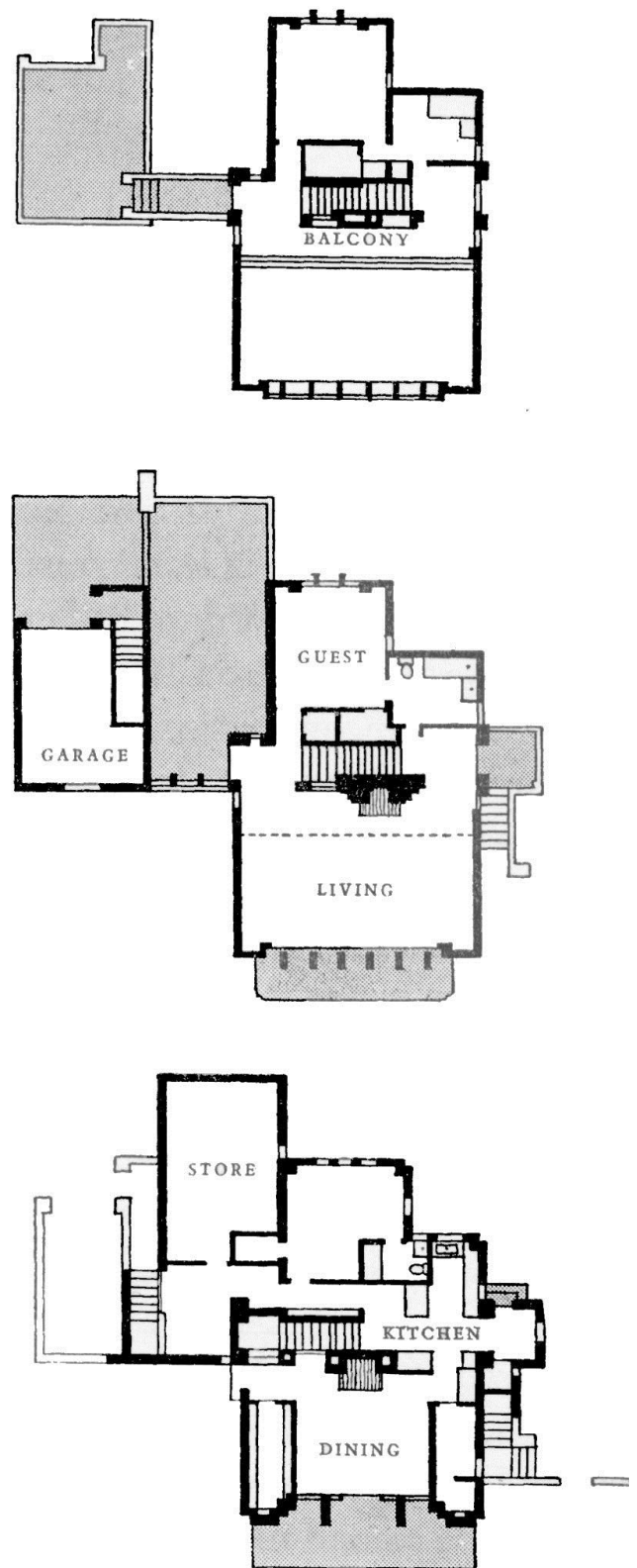


Рисунок 40. Фрэнк Ллойд Райт: Пасадена, Калифорния, дом миссис Г. М. Миллард, 1923 год, планы

Райта. Низкий и Г-образный, практически без каких-либо украшений, этот скромный кирпичный дом внес серьезные изменения во внутреннюю планировку. Гостиная и столовая не только полностью объединены, как это впервые было сделано в доме Гласнера в 1905 году, но и кухня, которая теперь переименована в "рабочее пространство", переходит в основную жилую зону за рядом застекленных полок (рис. [41](#)). Тридцать лет спустя все последствия этого развития событий все еще не до конца осознаны в Америке или даже за рубежом в полной мере; напротив, возможно, началась реакция со стороны открытого планирования.

Однако не дом Уилли, скромный по размерам и очень тихий по выражению лица, несмотря на весь свой революционный план, ознаменовал возобновление деятельности Райта. То, что он мог бы снова начать свою карьеру на высочайшем творческом уровне, стало очевидным для всех после строительства двух гораздо больших зданий, спроектированных в 1936 году. "Падающая вода", большой дом в лесах Пенсильвании, консольно возвышается над водопадом, создавая ощущение драмы, к которому даже Райт до сих пор не приближался. Административное здание компании S. C. Johnson Wax Company по адресу 1525 Howe Street в Расине, штат Висконсин, его первое полупромышленное предприятие со времен здания Ларкина 1904 года, было построено в 1937-9 годах. Оба они примечательны как технической смелостью использования бетона — в обоих случаях совершенно разного — так и их дизайном.

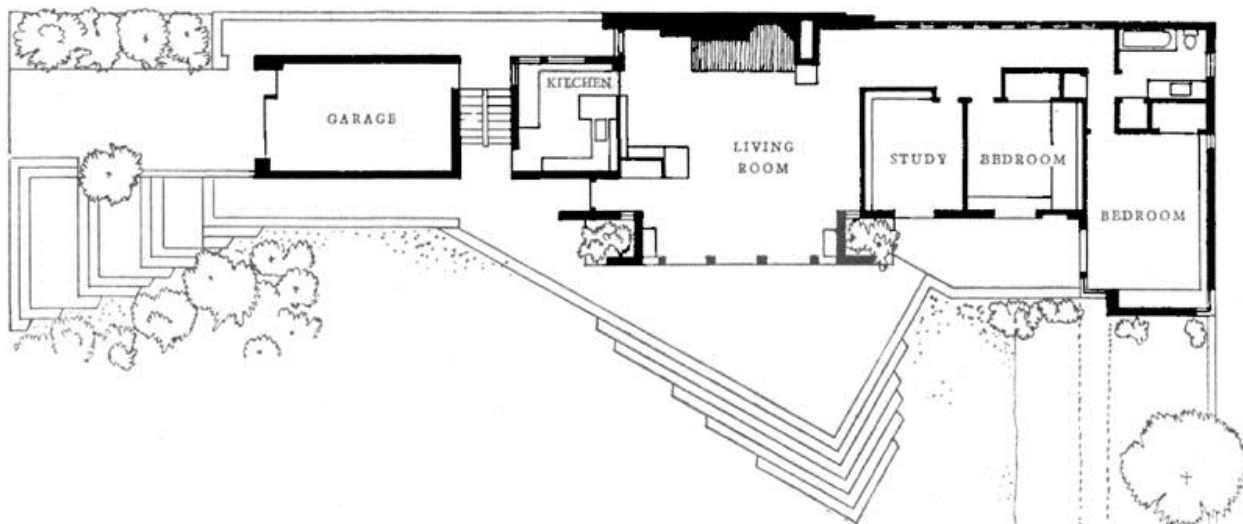


Рисунок 41. Фрэнк Ллойд Райт: Миннеаполис, дом М. К. Уилли, 1934 год, план

Задняя часть "Падающей воды" построена из необработанного камня, который возвышается подобно башне из местной скалы на берегу Беар-Ран. Из этого цельного вертикального ядра консольно вытянут ряд бетонных плит, ограниченных по краям простыми парапетами. Это создает очень сложную горизонтальную композицию, родственную, но бесконечно доработанную, композиции Гейл-хауса 1909 года (Фото [145А](#)). Полностью объединенное жилое пространство замкнуто каменными стенами с внутренней стороны или со стороны столовой. Он также простирается над водопадом; цельностеклянные стены с этой стороны с их тонкими металлическими опорами, кажется, вообще не отделяют внутреннее пространство от открытых террас снаружи. Аналогичная взаимосвязь существует между спальнями и их террасами на верхних этажах.

Никогда прежде Райт так смело не использовал конструкционные возможности бетона. В этой удивительно пластичной композиции — если слово "пластик" уместно для

обозначения чего—либо столь легкого и взвешенного на вид - создается впечатление, что он решил превзойти европейских архитекторов второго современного поколения в их собственных играх (см. Главу [22](#)). Его ранние работы по ясности и осевому характеру организации и безмятежности ее выражения являются классическими, если их трудно назвать классическими качествами; его работы 1914-24 годов демонстрируют барочное изобилие орнамента. Теперь, когда ему приближалось семьдесят, его романтические или антиклассические тенденции — называйте их как хотите — достигли интенсивности чисто архитектурного выражения, сравнимого с музыкальной интенсивностью поздних квартетов Бетховена, которыми Райт так восхищался. "Падающая вода", которая легко могла бы стать лебединой песней карьеры Райта, вскоре снова прерванной второй мировой войной, на самом деле оказалась лишь первым *allegro* в новом периоде инноваций и экспериментов.

Здание Джонсона сильно отличается от Падающей Воды. В нем изгиб, а не консоль обеспечивает основную тему, и ограждение, а не взаимопроникновение внешнего и внутреннего пространства, контролирует как планировку, так и дизайн (Фото [146A](#)). Главное офисное помещение высокое и унифицированное, но оно заполнено лесом бетонных опор с обратным сужением, поднимающихся из крошечных бронзовых башмаков и несущих круглые бетонные плиты, края которых почти соприкасаются. Промежутки между этими дисками, похожими на лилии, были заполнены трубками из пирексового стекла, и ленты из подобных трубок протянуты по всему зданию под балконом и в верхней части простых стен из красного кирпича, чтобы обеспечить дополнительное естественное освещение. В более специализированных пристройках к общей офисной зоне изогнутые и диагональные элементы планировки придают машинную элегантность форме здания в целом. Дополнительные полосы стеклянных труб прерывают гладкие и непрерывные поверхности каменной кладки через определенные промежутки времени, что ясно указывает на то, что эти участки имеют несколько этажей.

Falling Water и здание Джонсона были большими и дорогими сооружениями; таким же был Wingspread, дом Х. Ф. Джонсона, который Райт построил в Расине в то же время. Он зонирован в соответствии с проектом Стенда 1911 года вокруг высокого центрального ядра. Но в 1937 году Райт также построил первый из своих, как он выразился, "усонианских" домов - дом Герберта Джейкобса в Уэстморленде, недалеко от Мэдисона, штат Висконсин. Это скромное жилище Г-образной формы с деревянными "сэндвич-" стенами и плоской крышей из деревянных плит пошло дальше, чем дом Уилли, в интеграции "рабочего пространства" или кухни с основной жилой зоной. Здесь он возвышается в виде каменной башни и освещается с помощью верхнего этажа, но при этом тесно связан с пространством интерьера в целом. Очень значительный ассортимент более поздних домов Райта представляют собой варианты американской модели. Некоторые были построены до войны, еще больше - в последнее десятилетие; некоторые скромных размеров, как дом Джейкобса, другие намного больше. Они существуют во всех частях Соединенных Штатов, включая Восток, где он до этого времени почти не работал.

Более ранние усонские дома были спроектированы в виде квадратного модуля. Это верно, например, для версии, которую он подготовил для журнала *Life* в 1938 году,^[410] которая, таким образом, получила такое же распространение по стране, какое журнал *Ladies Home Journal* предоставил трем его проектам более чем поколением ранее.^[411] Но Райт теперь был заинтересован также в разработке шестиугольника и треугольника как базовых единиц. Начав с дома Ханны 1937 года постройки на 737 Coronado Street в Пало-Альто, Калифорния, он продолжил во многих других домах изучать возможности планировки под углом 60-30 градусов.

В самом необычном доме, который он построил в эти довоенные годы, его собственной зимней резиденции Талиесин Уэст, построенной в 1938 году в пустыне недалеко от Финикса, штат Аризона, при планировке используются диагонали в 45 градусов, и почти все конструктивные элементы обшарпаны или наклонены. Однако именно материалы придают этому зданию — как и самому Талиесину одновременно и дому, и рабочему месту, и школе — его уникальные качества. Фундамент выполнен из 'пустынного бетона', то есть больших грубых блоков из местного камня коричневого цвета, уложенных в формы и неплотно склеенных, так сказать, бетоном; надстройка выполнена из окрашенных в темный цвет деревянных рам, в основном заполненных только брезентом, чтобы обеспечить максимальный приток воздуха. Как и в первоначальном Талиесине в Висконсине, Райт продолжал расширять Талиесин-Уэст, не всегда в свою пользу. Другой пример строительства из 'пустынного бетона', дом Роуз Паусон 1940 года постройки в Финиксе, был уничтожен пожаром. Это был, в самом скульптурном смысле, шедевр того периода, непохожий ни на что другое, что он когда-либо строил, и до сих пор представляет собой впечатляющие руины.

Характерной чертой деятельности Райта во время его 'второй' карьеры было то, что универсальность его изобретения не знала границ. Многие прежние идеи, которые существовали только в виде проектов, могли воплотиться в жизнь теперь, когда его услуги были так востребованы. В то же время трудно поверить, что в простых белых оштукатуренных стенах, обширных оконных полосах и тонкой крыше гостевого дома Э. Дж. Кауфманна, построенного прямо над падающей водой в 1939 году, или в доме Дж. Д. Стерджеса того же года на 449 Skyway Road в Брентвуд-Хайтс недалеко от Лос-Анджелеса, консольно возвышающемся на склоне холма, Райт сознательно не соперничал с эффектами европейских архитекторов второго поколения, которых, как он заявлял, презирал, - соперничал с ними, но в то же время придавал их эффектам такое значение, какое он сам себе придавал. стремился подражать.

Райт не отказался от новых методов строительства, которые он разработал ранее, когда опробовал новые. В его самом обширном за последнее время проекте планировки нового кампуса Южного колледжа Флориды в Лейкленде во Флориде, начатом в 1938 году, план в высшей степени формален и в то же время заметно асимметричен. Таким образом, он развивает угловые темы его проекта 1927 года для курорта в пустыне в Чандлере, штат Аризона — кстати, именно с этого момента начался его интерес к ракурсам 60-30 градусов. Здания в Южной Флориде, начиная с часовни Энн Пфайффер 1940 года постройки, к которой позже были пристроены многие другие, в основном построены из бетонных блоков, но с гораздо меньшим использованием узорных элементов, чем в выполненных работах и проектах двадцатых годов.

Вторая мировая война прервала карьеру Райта меньше, чем Первая. Различные проекты, начатые в военные годы, были реализованы вскоре после окончания войны и свидетельствовали о сохраняющейся жизнеспособности его изобретательских способностей. Второй дом Герберта Джейкобса в Миддлтоне, к западу от Мэдисона, штат Висконсин, сильно отличался от дома в США 1937 года постройки. Еще со времен неосуществленного проекта дома в 1938 году Райт был очарован возможностями использования круга в планировке. Хотя он опробовал эту форму в Южной библиотеке Флориды перед войной, дом Джейкобса 1948 года постройки был первым из серии домов, которые он построил с изогнутыми планами. Его двухэтажная жилая зона огибает круглый садовый дворик, а спальни выходят на балкон наверху (рис. 42). С другой стороны дом наполовину утопает в вершине холма, над которым возвышаются его стены из осыпавшегося щебня. Круглая сердцевина в виде башни на одном конце выпуклой стороны создает сильный вертикальный акцент.

Другой дом послевоенных лет, также основанный на круге, совершенно иной по характеру. Дом Сола Фридмана в Плезантвилле, штат Нью-Йорк, покрыт бетонными плитами, похожими на грибы; два пересекающихся замкнутых круга самого жилища уравновешены в конце прямого парапета террасы открытым кругом навеса для машины (фото [145в](#)). Это было завершено в 1949 году с потрепанными стенами из почти ричардсоновской случайной тесаной кладки под полосой окон в металлических рамах. Еще более поздний "дом кругов" для его сына Дэвида Дж. Райта был построен недалеко от Финикса, штат Аризона, в 1952 году. Он построен из бетонных блоков и приподнят над землей, с подъездом по пологому винтовому пандусу к различным изогнутым помещениям на первом этаже. Круг и спираль появляются также в городском здании тех лет - магазине В. К. Морриса на Мейден-лейн, Сан-Франциско, построенном в 1949 году. Здесь уличный фасад представляет собой отвесную плоскость из желтого кирпича, нарушаемую только входом, который представляет собой арку салливана — или ричардсоновского стиля, подобную арке дома Хертли 1902 года постройки. Внутри винтовой пандус поднимается вокруг центральной круглой площадки под потолком, выполненным из пластиковых элементов в форме пузырьков.

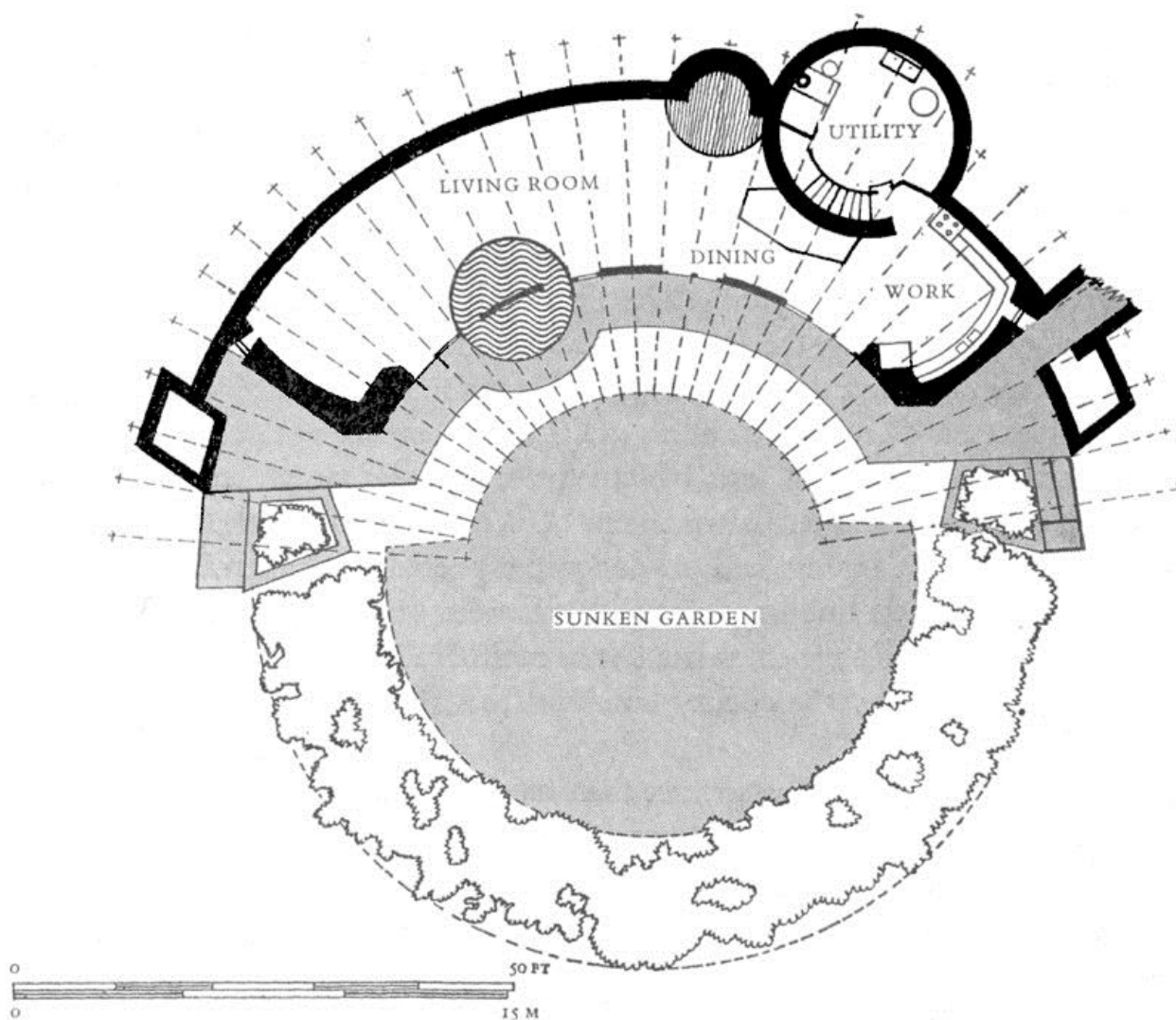


Рисунок 42. Фрэнк Ллойд Райт: Миддлтон, штат Висконсин, дом Герберта Джейкобса, 1948 год, план

В крупной работе этих лет - пристройке административного здания Джонсона в Расине, штат Висконсин, также завершенной в 1949 году, - также широко используются круги (фото [146А](#)). К северу от существующего офисного здания Райт окружил квадратный двор открытыми навесами для автомобилей, внешние стены которого из цельной кирпичной кладки отгородили его от окружающего города; внутри этих стен выстроились в ряд короткие бетонные колонны с верхушками в виде лилий, похожие на те, что он построил десятью годами ранее. В центре обозначенной таким образом 'площади пьядца' возвышается лабораторная башня древовидной конструкции. Верхние этажи этого здания, попеременно квадратные со скругленными углами и круглые, консольно выходят из центрального цилиндрического ядра, которое содержит лифт и вертикальные каналы. Альтернативные полосы кирпичной кладки и труб из пирекса, такие, которые использовались в первоначальном здании, окружают башню, за исключением уровня земли; там пространство двора продолжается под консольными этажами выше, вплоть до сплошной центральной сердцевины.

Эта относительно скромная башня подготовила почву для небоскреба Райта в Бартлсвилле, Оклахома, 1953-5 годов постройки, о котором упоминалось ранее. На самом деле, однако, эта Ценовая башня, ^{ица} которая частично занята офисами, а частично квартирами, является окончательной реализацией проекта, первоначально подготовленного в 1929 году для многоквартирного дома для церкви Святого Марка в Нью-Йорке. Это он разработал за прошедшие годы в проектах многоквартирных домов в Чикаго и отеля в Вашингтоне.

В то время как Райт продолжал использовать в своих домах конца сороковых-начала пятидесятых различные способы дизайна, восходящие к тридцатым, а также развивал во Florida Southern и в Бартлсвилле идеи, относящиеся к периоду его бездействия в конце двадцатых, он продолжал работать и в других направлениях. Дом Нилса на бульваре Бернем, 2801, на Сидар-Лейк в Миннеаполисе, штат Миннесота, построенный в 1951 году, полностью выложен цветным мраморным щебнем, предоставленным заказчиком; дом Уокера в Кармеле, Калифорния, построенный в 1952 году, представляет собой застекленный многоугольный павильон, нависающий над морем. В то время как оглядываясь назад, может показаться, что все дома в прериях первого десятилетия зрелой карьеры Райта были созданы по одинаковым или почти идентичным формам, многие дома, спроектированные им в семидесятые и восьмидесятые годы, отличаются большим разнообразием планировки, материалов и геометрических мотивов планировки.

И домашняя сфера не была чем-то вроде единственной сферы его деятельности. В дополнение к зданиям колледжа, магазина, небоскреба и лаборатории, которые были упомянуты выше, Райт построил в 1947-52 годах унитарную церковь в Мэдисоне, штат Висконсин, весьма оригинального характера. Результаты его разнообразной деятельности в эти годы включают, кроме того, множество проектов для всевозможных сооружений, некоторые из которых были завершены — в частности, музей Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорке (Фото [188](#)). Более десяти лет проектирования и реконструкции предшествовали возведению этого замечательного спиралевидного бетонного здания в 1956 году. Из трех других поздних проектов, построенных в 1957 году для оперного театра в Багдаде и капитолия штата Аризона в Финиксе, маловероятно, что они будут построены; но здания округа Марин, Калифорния, сейчас находятся в стадии строительства.

Несмотря на столь бурную деятельность в последнее время, большую, чем в период его ранней зрелости, несмотря (или, возможно, отчасти из-за) на ее калейдоскопическое разнообразие, фактическое влияние Райта было менее значительным, чем сорок лет назад; по крайней мере, оно было совсем другого порядка. Он по-прежнему опережал своих

юниоров как следующего поколения, так и следующего за ним; но мало кто, если вообще кто-либо, смог с каким-либо успехом следовать по тому личностному пути, который он открыл.^[413] Как и Перре до конца своей жизни, Райт продолжал в девяносто лет вдохновлять всех архитекторов, но так и не появилось школы подражателей, которая опошילה бы его манеру, поскольку во Франции долгое время существовала школа подражателей Перре.

По творческой силе, продуктивности и, на протяжении сорока с лишним лет, начиная с 1910 года, по влиянию Райт затмил всех других американских архитекторов своего поколения. Вдохновленная Райтом, а также Салливаном, некоторое время процветала своего рода "Вторая Чикагская школа", к которой можно отнести Перселла и Элмсли, Джорджа У. Махера (1864-1926), Шмидта, Гардена и Мартина и нескольких других архитекторов, работавших на Ближнем Западе до Первой мировой войны.^[414] Но эта школа прекратила свое существование в двадцатые годы, поскольку большинство ее членов поддались доминирующему в то время "традиционализму" или же перестали находить клиентов.^[415] Вскоре после 1900 года в Калифорнии появились четыре гораздо более жизнерадостных и оригинальных архитектора: братья Грин (Чарльз С., 1868-1957, и Генри М., 1867-1954), Ирвинг Гилл (1870-1936) и Бернард Р. Мейбек (1862-1957).^[416] Но продуктивная карьера Гринов, Джилла и, в меньшей степени, Мейбека в значительной степени подошла к концу, как и у чикагцев, примерно в 1915 году с оглушительным успехом "традиционных" зданий, спроектированных Бертрамом Г. Гудхью (1869-1924) для выставки в Сан-Диего того года.^[417] Они были выполнены в самом изысканном стиле испанского барокко, обработанном археологически; и их подражание, которое сразу же стало эндемичным в Калифорнии, почти на двадцать лет отвратило большинство местных архитекторов от инноваций.

Мэйбек, окончивший Школу изящных искусств в восьмидесятых годах, внес свой вклад в выставку в Сан-Франциско^[418] того же года, посвященную все еще существующему зданию изящных искусств в столь же "традиционном", но более классическом ключе. Частично разрушенные сегодня, его рыжевато-коричневые лепные колонны и антаблементы напоминают картины Паннини или Хьюберта Робера. При всем своем очаровании, это была удивительная работа человека, который ранее проявил себя в Церкви христианской науки 1910 года в Беркли, Калифорния, почти таким же смелым новатором, как Райт, хотя он использовал для этого фантастически эклектичный словарь напоминающих форм (Фото [146в](#)). Более того, многие дома в Беркли, построенные более чем за несколько десятилетий, также доказывают, что Мэйбек был архитектором большой оригинальности и удивительной универсальности.

В Беркли также есть несколько домов Джона Галена Ховарда (1864-1931), а также его здание для Школы архитектуры Калифорнийского университета, деканом которой он долгое время был. Его здание в университете (в котором, кроме того, есть Факультетский клуб и одна или две другие вещи Мейбека), дом Грегори, построенный примерно в 1904 году, и собственный дом архитектора 1912 года постройки также являются примечательными примерами свободного дизайна первых десятилетий века. Неформальная работа Говарда более непосредственно, чем дома Райта, связана со стилем гальки предыдущего периода, хотя и не конкретно со стилем Ричардсона, на которого, однако, Говард фактически работал в середине восьмидесятых, прежде чем переехать в Калифорнию. Фактически, большая часть его работ в университете выполнена в итальянском стиле, и над кампусом возвышается его высокая башня с часами, похожая на колокольню.

Творчество братьев Грин того периода, полностью домашнее и в основном в Пасадене, представляет собой более целостный корпус, чем у любого современного американского архитектора их поколения, за исключением Райта. Связанные, как и работы Ховарда, со

стилем гальки, который был привезен в Пасадену и Лос-Анджелес восточными архитекторами в восьмидесятых и девяностых годах, дома Гринов наиболее интересны своим успешным усвоением восточных влияний. Лучшим примером является игорный дом на Уэстморленд-стрит, 4 в Пасадене 1908-9 годов постройки (номер [147А](#)). Но Питкэрн-хаус 1906 года постройки и Блэкер-хаус 1907 года постройки на Уэст-Стейт-стрит, 289 и Хиллкрест, 1157 соответственно, а также более поздний Торсен-хаус 1909 года постройки на Пьемонт-авеню, 2307 в Беркли, ныне дом братства, также превосходны.

Покрытые черепицей стены, низкие и широко раскидистые фронтоны, обширные портьеры и веранды ручной работы, превосходящие по виртуозности работы в стиле Палки, были объединены Гринами в довольно свободно организованные композиции. Менее формальные и регулярные, чем дома Райта в прериях, они выполнены повсюду с мастерством обработки дерева, сравнимым с японским, которым они, как и Райт, так восхищались. Планы Гринов менее откровенны, чем у Райта, но они больше использовали веранды и балконы, чем он. Превосходная обработка дерева и изысканные витражи в сочетании со специально разработанной мебелью в интерьерах создают ансамбли строгой элегантности, с которыми вряд ли сравнится что-либо из произведений Райта. Особенно богаты владельцы домов Блэкер и Торсен, чьи клиенты занимались лесозаготовками.

Более того, режим "Калифорнийское бунгало"^[419] — в худшем случае пародия на дорогие особняки Гринов в малом масштабе, в лучшем случае разделяющая многие их достоинства прямоты и простоты, если не творческого мастерства — стала широко популярной благодаря национальным журналам, сборникам выкроек и деятельности многих строителей. Это было верно не только на Западе, но и по всей стране в те самые годы после 1910 года, когда "традиционализм", обычно в неокOLONIALном обличье, наиболее полно распространился на американскую домашнюю архитектуру.

Репутация Гринов сегодня хуже, чем у более красноречивого, но менее последовательного Мейбека. Но когда в тридцатые годы в Калифорнии возродилась современная архитектура, новые люди были полностью осведомлены о том, чего достигли Грины. Таким образом, их работа, вместе с работой Мэйбека и Ховарда, заложила основу и традицию для местного развития в значительной степени автохтонной домашней архитектуры в районе залива Сан-Франциско. Это была действительно живая традиция^[420] совсем не похоже на неудачное возрождение архитектуры испанских миссий, которую она сейчас почти полностью вытеснила. Но влияние Миссии не было полностью негативным в Калифорнии начала двадцатого века, как показывает работа Ирвинга Гилла.

Гилл был менее плодовитым, чем братья Грин, и большая часть того, что он создал, не так бросается в глаза. Как и Войси, он в принципе был реформатором, а не революционером, сознательно черпая вдохновение в местных структурных традициях ранних испанских миссий и *гасиенд*. В результате некоторые из его зданий, такие как Первая церковь Христа Сайентиста 1904-1907 годов постройки в Сан-Диего или в Лос-Анджелесе, дом Лафлана 1907 года постройки и дом Бэннинга 1911 года постройки на 28-й Западной улице, 666 и авеню Южного Содружества, 503 соответственно, с их эллиптически изогнутыми лоджиями и решетками из декоративного железа, почти такие же "испанские колониальные", как работы откровенных традиционалистов из его окружения.

Самые интересные и зрелые дома Gill, благодаря их гладким оштукатуренным стенам, большим окнам и отсутствию стилистических деталей, также могут создавать обманчивое впечатление, что они скорее европейские, чем американские, и относятся к периоду на несколько лет позже того, в который они были построены на самом деле. В его лучших работах, таких как дом Доджа (фото [147В](#)) 1915-16 годов на 950 North Kings Road в Лос-Анджелесе или дом Скриппса в Ла-Хойя 1917 года постройки, ныне Арт-центр,

асимметрично организованные блоки, четко прорезанные большими окнами разного размера, тщательно зашторенными и расположенными, с террасами на крыше или плоскими крышами над ними, более чем соперничают с современными домами австрийского архитектора Адольфа Лооса (фото [155A](#)) в абстрактном различии композиции. Они даже довольно близко подходят к самым передовым европейским домам следующего десятилетия (см. Главы [21](#) и [22](#)).

Интерьеры ресторана Gill особенно хороши и очень похожи на интерьер ресторана Loos. Сильно отличаясь от богатых комнат в восточном стиле, спроектированных Гринами, они на самом деле больше похожи на настоящие японские интерьеры в их строгой элегантности. Стенки шкафов из тонкого гладкого дерева, совсем без лепнины, теплого цвета, а деревянные решетки с простыми квадратными стержнями, похожие на Войзи, придают им человеческий масштаб. Весь этот эффект, в его ясности формы и простоте средств, безусловно, в большей степени предвещает следующий этап современной архитектуры, чем любое другое американское произведение того периода.

Гилл продолжал с перерывами практиковать вплоть до тридцатых годов, но его лучшая работа была сделана во втором десятилетии века. Он имел небольшое влияние на местном и еще меньшее на национальном уровне, однако его лучшие дома весьма заметно расширяют диапазон достижений первого поколения современных архитекторов Америки, даже несмотря на то, что его более поздняя продукция, к сожалению, сократилась в количестве и даже в качестве. Только Райт смог успешно возобновить свою карьеру после того, как реакция против современной архитектуры, которая доминировала в Америке от побережья до побережья в течение двадцати лет с Первой мировой войны до середины тридцатых годов, наконец подошла к концу.

ГЛАВА 20

ПЕТЕР БЕРЕНС И ДРУГИЕ НЕМЕЦКИЕ АРХИТЕКТОРЫ

ТнеСхема архитектурного развития Германии в первые десятилетия нынешнего столетия сильно отличалась от таковой во Франции или Соединенных Штатах. Ни одна академия, местная или иностранная, никакое влияние Школы изящных искусств не препятствовало инновациям; тем не менее, была ранняя и общая реакция против причудливости и декоративных излишеств стиля модерн, в котором большинство молодых людей попробовали свои силы до 1900 года. Однако после Первой мировой войны пример экспрессионизма в живописи и скульптуре привел многих архитекторов к эксцессам другого рода. Экспрессионизм в архитектуре, [или](#) что-то очень близкое к этому, не ограничивается Германией. Самый яркий пример любого значения и, вероятно, самый ранний - голландский, "Схипваартхейс" в Амстердаме 1912-13 годов ван дер Мейя (см. Главу [21](#)). Примерно в 1920 году в Германии различные архитекторы, которые ранее придерживались преимущественно "традиционного" подхода, находились под влиянием экспрессионизма, а также других, которые уже были программно современными; это влияние не ограничивалось современными архитекторами первого поколения (см. Главу [22](#)).

Граница между тем, что в ретроспективе все еще кажется определенно современным, и тем, что сейчас кажется очень похожим на 'традиционную' работу этих десятилетий в других странах, гораздо менее четкая, чем в Америке. И ни один немецкий архитектор их поколения не имел в своем активе непрерывных творческих достижений Перре или Райта. Тем не менее Петер Беренс выделяется среди своих современников энергичной смелостью своих промышленных зданий. Более того, влияние его фабрик примерно в 1910 году имело решающее значение для следующего поколения, и несколько более поздних руководителей действительно работали в его офисе в тот соответствующий период. Тем не менее, все работы Беренса, кроме лучших, могут сравниться с работами других немецких архитекторов; в то время как его собственная жизнеспособность как новатора была довольно строго ограничена несколькими годами и тем, что он сделал для одного корпоративного клиента. Этим клиентом была А.Е.Г. (немецкая компания General Electric), которая уже работала на Месселя вплоть до его смерти в 1909 году.

Мессель и Людвиг Хоффман (1851-1932) доминировали на архитектурной сцене Берлина, где последний был назначен городским архитектором в 1896 году благодаря своим обширным академическим имперским судебным инстанциям 1886-95 годов в Лейпциге. В первые годы века они оба выработали формальный стиль, который был скорее 'традиционным', чем современным. Несмотря на обычное предпочтение Месселя и Хоффмана традиционным моделям шестнадцатого или восемнадцатого веков, Беренс, безусловно, не остался без влияния их стиля дизайна, хотя его более позитивные источники вдохновения были менее консервативного порядка. Тем не менее, насколько можно разобраться в различных архитектурных лагерях Германии тех лет, Беренса следует считать стоящим далеко слева от Месселя и Хоффмана.

Германия, безусловно, была очень восприимчива к новым идеям в отделке, когда на рубеже веков началась архитектурная карьера Беренса — скорее восприимчива, чем креативна. Были и другие немцы, которые со значительной оригинальностью относились к модерну, помимо Августа Энделла, в частности Бернанд Панкок (р. 1872) и Рихард Римершмид (1868-1957); но два иностранца, ни один из которых не был особо плодовитым строителем, по-видимому, были самыми влиятельными фигурами на немецкой архитектурной сцене в начале нового века. Бельгиец Ван де Вельде переехал из Парижа в Берлин в 1899 году; австриец Ольбрих был вызван великим герцогом в Дармштадт в том же году. Ольбрих оставался в Дармштадте до своей ранней смерти в 1908 году; Ван де Вельде, однако, покинул Берлин в 1902 году, когда его пригласили в Веймар возглавить там Школу искусств и ремесел, которая позже стала Баухаузом. Лучшая мебель Ван де Вельде в стиле ар-нуво была создана им в Берлине примерно в 1900 году. Еще в 1906 году,^[422] Центральный зал, который он спроектировал на Дрезденской выставке, показал, что он все еще компетентный, хотя и довольно деспотичный декоратор в традициях ар-нуво.

Реконструкция Ван де Вельде музея Фолькванг в Хагене в 1900-1922 годах, в деталях напоминающая ар-нуво, его особняка Эше в Хемнице в 1903 году и его дома Лойринга в Схевенингене в Голландии в следующем году, оба очень массивные и с большой мансардой, хотя внешне ничем не украшенные, как его собственный дом 1895-186 годов постройки в Укле, вряд ли требуют особого упоминания. Однако для школы, которую он возглавлял в Веймаре, он достроил в 1906 году здание, еще более лишенное элементов модерна и отличающееся прямолинейностью характера. Простые белые оштукатуренные стены под его обычными тяжелыми мансардами были очень откровенно украшены рядами широких окон студии, возможно, в подражание художественной школе Макинтоша в Глазго. Действительно, общий эффект еще проще и прямолинейнее, чем у его возможного шотландского прототипа. Проблема его ответственности или отсутствия ответственности за дизайн Елисейских полей в Париже 1911-13 годов уже обсуждалась (см. Главу 17).

Ван де Вельде продолжал время от времени строить на протяжении всей своей долгой жизни — некоторые части его музея Креллер-Мюллер недалеко от Оттерло в Голландии были завершены только в 1953 году, — но его последней довоенной работой был театр, который он спроектировал и выполнил в 1913-14 годах для выставки Werkbund в Кельне. Некоторые следы массивной пластики его дрезденского зала 1906 года, столь отличающегося от утонченности и изящества модерна в его лучший период, сохранились в изогнутых стенах и крыше этого здания, но в целом эффект был более легким и простым, можно даже сказать, более абстрактным.

Сходство Дома Эрнста Людвиг Олбриха 1901 года в Дармштадтской колонии художников с художественной школой Макинтоша уже отмечалось (см. Главу 17). В Дармштадте он также продолжал строить дома в течение нескольких лет, и кульминацией его работы там стали Выставочная галерея и Свадебная башня на Матильденхоэ, возведенные в 1907 году. Первый был массивным и несколько классицистичным по характеру, одновременно очень простым и очень формальным. Последний, кирпичный, имел более ганзейский колорит из-за своего арочного и обшитого панелями фронтона; но он также включал в себя новый мотив - полосы окон, которые, кажется, выходят за угол, - которым было суждено стать очень влиятельными повсюду в двадцатые годы.

В следующий и последний год жизни Ольбриха — напомним, что он умер в раннем возрасте сорока одного года — за пределами Дармштадта к нему пришли два важных поручения. Дом Файнхальса в Мариенбурге недалеко от Кельна повторяет блочную симметричную композицию Выставочного здания, стены которого соединены только плоскими продолговатыми панелями. Однако на лоджии между ними есть ряд греческих

дорических колонн, что является явным свидетельством влияния романтического классицизма, которое усиливалось в Германии на протяжении всего этого десятилетия. Но Ольбрих по-настоящему не ценил утонченную элегантность работ Шинкеля и его современников, по крайней мере, так могло показаться из этого дома.

Здания Восточного кладбища в Мюнхене, спроектированные Хансом Грасселем (1860-?) в 1894 году и завершенные в 1900 году, являются, пожалуй, первыми примерами такого рода "нео-неоклассицизма". И все же рядом с современным нео-барокко Мюнхенского дворца правосудия, построенного в 1897 году мастером Грасселя Фридрихом фон Тиршем (1852-1921), почти таким же масштабным и агрессивным, как рейхстаг Валло в Берлине, довольно шинкелевская работа на кладбище в своей четкости и относительной простоте кажется почти такой же "современной", как все работы Ольбриха. Как отмечалось ранее, Шинкель оставался главным источником вдохновения для такого лидера второго поколения современных архитекторов, как Мис ван дер Роэ, поэтому это влияние имеет непреходящее значение.

Гораздо более крупное здание Ольбриха, чем дом в Мариенбурге, также достроенное в год его смерти, универмаг Tietz (ныне Kaufhof) в Дюссельдорфе, повторяет повторяющуюся вертикальность тех частей магазина Месселя Wertheim в Берлине, которые были построены в 1900-4 годах, хотя детализация Ольбриха не средневековая, как у Месселя, а скорее полуклассическая. Ни одна из этих более поздних вещей не оправдывает надежд его Дома Эрнста Людвига; они скорее иллюстрируют тот общий спад от смелых инноваций, который характеризовал архитектуру этого десятилетия в Германии, спад, более или менее соответствующий общему возрождению "традиционализма" в Англии и Америке, которое произошло несколькими годами позже (см. Главу [24](#)).

Петер Беренс (1868-1940), всего на год моложе Ольбриха, начал свою карьеру архитектором в Дармштадте. С 1896 года, до того как его призвали туда, он занимался только декоративными работами в стиле ар-нуво. В его собственном доме в Колонии художников 1900-19 годов постройки — единственном, построенном не Ольбрихом, — интерьеры все еще выдержаны в стиле модерн, но неуклюжий экстерьер мало кого интересует, разве что как документ бунта. Тем не менее, планировка очень похожа на планировку собственного дома Райта 1889 года постройки в Оук-парке, обеспечивающую реальный поток пространства через широкие проемы между прихожей, гостиной и столовой. К 1902 году "гессенский" интерьер, который он внес в Туринскую выставку, был полностью прямолинейным, предположительно, под влиянием Ольбриха и Макинтоша. Подобная серьезность характеризовала и работу, которую он выполнял, по большей части просто открывая перголы для Дюссельдорфской садово-художественной выставки 1904 года.

К этому времени личный стиль Беренса начал созревать, хотя его долг перед Ольбрихом оставался очень очевидным. Художественный павильон на художественной выставке Северо-Западной Германии, проходившей в Ольденбурге в 1904 году, представлял собой симметричную композицию кубических масс, плоскостность их поверхностей еще больше подчеркивалась линейными панелями, чем в работах Ольбриха. Дом Обенауэров 1905-6 годов постройки в Санкт-Иоганне близ Саарбрюккена имеет более свободную композицию; действительно, его белые оштукатуренные стены, шиферные крыши и сгруппированные окна отчетливо напоминают дома Войси, которые к тому времени были очень хорошо известны в Германии благодаря *Студии* и книге Мутезиуса. Фасад сада, однако, симметричен, а планировка не такая открытая, как у его собственного дома, построенного четырьмя годами ранее.

В следующих двух зданиях Беренса, небольшом концертном зале в саду Флора в Кельне, построенном в 1906 году, и большом крематории в Дельстерне близ Хагена, строительство которого было завершено в следующем году, геометрические черно-белые панели, использованные как внутри, так и снаружи, напоминают маленький Сан-Миниато во Флоренции. Но блочная геометрия ольденбургского павильона и его гладкие плоские поверхности также были повторены, так что оба этих здания имеют удивительно модельный вид, как будто они сделаны из листов картона.

Две лучшие работы Беренса на сегодняшний день, дом Шредера 1908-9 годов постройки, который больше не сохранился, и дом Куно 1909-10 годов постройки на Хасслейерштрассе в Эппенхаузене близ Хагена, имеют гораздо более солидный вид, с каменной кладкой, облицованной каменоломнями, внизу и стенами из грубой кладки вверху (фото [148В](#)). Симметричные фасады, соответствующие полностью симметричным планам, одновременно имеют более плотную и утонченную композицию. Здесь английское влияние, по-видимому, было вытеснено попыткой, гораздо более успешной, чем попытка Ольбриха в Мариенбурге, подражать Шинкелю. Третий ранний дом Беренса, дом Гедеке в Оппенгаузене 1911-12 годов постройки, столь же формален, но не симметричен, напоминая, таким образом, небольшой замок Глиенеке Шинкеля близ Потсдама.

Несколько похожими на работы Беренса того периода в их очевидном заимствовании из немецкого романтического классицизма, но более утонченными по масштабу, были работы Генриха Тессенова (1876-1950), в частности его Фестивальный театр 1910-13 годов и другие здания, которые он спроектировал и возвел для Художественной колонии в Хеллерау близ Дрездена. Но такие немецкие работы, которых много было создано за десятилетие до Первой мировой войны, довольно близко соответствуют, несмотря на частую стилизацию деталей и серьезную заботу о геометрической ясности композиции, неогрузинскому стилю Англии и Америки начала двадцатого века, а также многим параллельным работам в скандинавских странах, которые обычно более высокого качества (см. Главу [24](#)).

Более того, те французы, которые во время Первой мировой войны критиковали Театр Елисейских полей как "Бош" из-за предположения, что он был спроектирован Ван де Вельде, бельгийцем по происхождению, но главой немецкой художественной школы, были не совсем неправы. Своим строгим классицизмом и строго геометрическим *порядком* фасад Перре несколько не отличался от одного из самых характерных немецких стилей незадолго до 1914 года. Промышленная деятельность Перре, конечно, имела гораздо большее значение для будущего.

То же самое и с Беренсом: его должность архитектора А.Е.Г., связанная с работой в промышленной сфере, на короткое время сделала его соперником Райта, и даже более конкретно Перре, как крупного архитектурного новатора. Первое сооружение Беренса для А.Е.Г. - турбинный завод на углу Гусситенштрассе и Берлихингенштрассе в Моабите, промышленном пригороде Берлина, - было построено в 1909 году сразу после его назначения преемником Месселя. Это открыло новые горизонты в нескольких отношениях. Он был построен частично из залитого бетона, частично из открытой стали, причем оба материала были представлены очень прямолинейно (Фото [149А](#)). Боковая стена из стекла и стали с лихвой конкурирует по своей открытости с универмагами, спроектированными архитекторами в стиле модерн (фото 131в и 133). Но фасад Беренса, в отличие от их собственного, не имеет никакого прикладного орнамента. Более того, он упорядочил всю композицию так тщательно, как это мог бы сделать Шинкель, если бы в его компетенцию входили крупные заводы или строительство из металла и стекла.

Торцевой фасад Турбинного завода несколько менее откровенен по дизайну. Бетонные углы по обе стороны от центрального окна-стены из металла и стекла обшарпаны и

исчерчены горизонтально, как бы намекая на рустованную каменную кладку. Двускат многогранной крыши вынесен вперед, прикрывая оконную стену; он слегка выступает вперед за бетонные углы, почти как эркер Shavian, возведенный в промышленных масштабах. Оформление оконных проемов нижнего бетонного блока слева напоминает оформление шарнирных стен Шинкеля в берлинском Шаушпильхаусе, но без всякой греческой лепнины. Таким образом, функциональные элементы фабрики, выполненные полностью из новых материалов, впервые в Германии были здесь архитектурно упорядочены без какой-либо зависимости от декоративного оформления. Четырьмя годами ранее Райт сделал почти то же самое на своей малоизвестной фабрике E.-Z. Polish в Чикаго, но масштабы ее скромны, а стены не сильно озеленены. Перре приблизился к этому в своем гараже Понтье в Париже, также построенном в 1905 году. Однако не может быть никаких сомнений в том, что Беренс - самое прекрасное здание из трех.

Еще на двух заводах, построенных в 1910 году для A.E.G., оба гораздо больших, но ни один из них не был столь впечатляющим, Беренс расширил свой кругозор как промышленный архитектор. Завод высокого напряжения в Гумбольдтене построен из кирпича, а не из бетона или стали. За исключением нескольких второстепенных элементов, несколько напоминающих фронтоны храмов, переведенные на промышленный язык, он обработал здесь обширные фасады с той же прямоотой, что и боковые возвышения из металла и стекла на Турбинном заводе. Завод Small Motors на Вольташтрассе похож, но гораздо лучше (номер [148A](#)). Там кирпичные опоры имеют закругленные углы и поднимаются почти на всю высоту здания. Эффект чем-то напоминает ту часть магазина Messel's Wertheim, которая была построена в конце девятых, но масштаб больше, и здесь нет богатых, наполовину традиционных, наполовину в стиле ар-нуво деталей Messel. Вместо этого тщательные пропорции и учтвое, но чрезвычайно прямолинейное обращение с конструктивными элементами снова наводят на мысль о своеобразном "рационализме" Шинкеля, но при этом преуспевают в этом, как и на более раннем турбинном заводе, почти без напоминаний о настоящих романтических классических формах.

Благодаря расширяющемуся кругу ответственности, который немецкая промышленность теперь была готова возложить на архитекторов, Беренс не только построил эти большие фабрики для A.E.G., но и отремонтировал их розничные магазины по всему Берлину, но вскоре его попросили дополнительно предоставить несколько многоквартирных домов для рабочих компании в Хеннигсдорфе за пределами Берлина. Это был социальный вызов, с которым ни Райт, ни Перре не должны были сталкиваться. (На самом деле, однако, Райт в 1904 году спроектировал дома с террасами, которые так и не были выполнены для работников компании Larkin Company в Буффало; в то время как во Франции недорогое жилье занимало очень важное место в проектах Гарнье для 'Cité Industrielle'.) Отныне такое жилье станет главной заботой большинства современных архитекторов. Это справедливо не только для Германии, но и для всего западного мира, и особенно для Голландии и Скандинавии. Истоки недорогого жилья восходят к 1840-м годам в Англии, когда Генри Робертс, чей торговый центр в Лондоне уже упоминался, стал первым архитектором, специализирующимся в этой области. Но ранняя история жилищного строительства ^[423] представляет скорее социологический, чем архитектурный интерес. Более того, то, что в девятнадцатом веке считалось "образцовым" недорогим жильем, в двадцатом слишком часто приходилось сносить как "некачественное". Даже интерес и деятельность современных архитекторов, возможно, не избавят двадцатый век от стыда за повторное строительство объектов общественного назначения, которые потомки будут считать трущобами.

В 1910 и 1911 годах Беренсом также были построены различные небольшие фабрики A.E.G. по производству фарфора, лака и других специализированных изделий, не

представлявшие особого интереса. Однако в 1911-12 годах за ним последовал Большой цех сборки машин на углу Вольташтрассе и Гусситенштрассе, рядом с заводом малых двигателей. По качеству он соперничает с заводом турбин 1909 года постройки. Большой прямоугольный объем снова покрыт многогранной крышей со стальным каркасом, конструкция под которой в данном случае также выполнена из стали без использования бетона. Металлический каркас в основном заполнен стеклом, но в основании и на торцах был использован кирпич. Масштаб этого агрегата менее монументален, чем у Турбинного завода, хотя размер намного больше. Общий эффект, особенно интерьера с передвижными кранами, одновременно легкий и драматичный. Крупный завод А.Е.Г. также был построен Беренсом в Риге в России в 1913 году.

Три крупные непромышленные комиссии 1911-12 годов показывают, как эта работа для А.Е.Г. повлияла на подход Беренса к дизайну. Посольство Германии (табличка [27A](#)) напротив Исаакиевского собора Монферрана в Петербурге, хотя и построено из камня, а не кирпича, на первый взгляд обманчиво похоже на завод Small Motors. На самом деле фасад украшен рядом выступающих дорических колонн, но из-за их высоких стройных пропорций и отсутствия антазиса они были, так сказать, 'индустриально' стилизованы. Огромный масштаб, абсолютная регулярность и определенная холодность, несомненно, отчасти унаследованы от заводов предыдущих двух лет; но они также напоминают романтические классические памятники времен Александра I в Петербурге.

Огромное офисное здание Беренса для сталелитейного завода Mannesmann на Рейне в Дюссельдорфе было менее успешным, как и здание Continental Rubber Company в Ганновере. Последний был спроектирован в 1911 году и начат в 1913 году, но завершен только после Первой мировой войны, в 1920 году; он был разрушен во время Второй мировой войны. В сильно повторяющемся стиле выскобленного классицизма, который Беренс использовал для этих массивных кирпичных блоков, не хватало утонченности композиции домов Хагена, но все же сохранилось что-то от прямоты выражения фабрик А.Е.Г. Однако они не были нетипичными для многих крупномасштабных немецкихстроек второго и третьего десятилетий века. Этот способ развился практически напрямую из берлинской работы Месселя и Людвиг Хоффмана, хотя обычно он был гораздо менее "традиционным" в своей детализации и даже более агрессивным по масштабу; похожий способ вернулся к официальному одобрению при Гитлере в середине тридцатых, обычно с очень грубой детализацией.

С этими большими офисными зданиями Беренса и других можно сравнить работы того периода других немецких архитекторов, которые предпочитали менее классицистичные методы. Ранние здания Фрица Шумахера (1869-1947), такие как его крематорий в Дрездене 1908 года постройки, также иллюстрируют тенденции мании величия того периода, которые кажутся столь выразительными для экспансивных амбиций Второго рейха Вильгельма II. Многие школы, которые Шумахер построил в Гамбурге незадолго до Первой мировой войны, проще, хотя все еще довольно масштабны и более сопоставимы по качеству с работами Беренса. Одна, в частности, построенная в 1914 году на Аренсбургерштрассе, почти перекликается с вытянутой колоннадой петербургского посольства Беренса, но "колонны" представляют собой простые опоры, выполненные из темно-красного кирпича^[424] и протянутые вдоль фасада, который является вогнутым, а не плоским. Баня в Эппенхаузене, также построенная в 1914 году, очень похожа на школы; в то время как в Kunstgewerbe Haus, построенном годом ранее на Холстенвалле в Гамбурге, аналогичный способ был применен для того, что, по сути, является большим офисным зданием. Это, по-видимому, положило начало местной традиции проектирования коммерческих зданий, которая сохранялась в двадцатые годы с небольшими изменениями не только Шумахером,

но и несколькими другими гамбургскими архитекторами. Кладбищенская часовня Шумахера, построенная еще в 1923 году, во многом повторяет ту же линию.

Железнодорожный вокзал в Штутгарте работы Пауля Бонатца (1877-1951) и Ф. Э. Шолера (р. 1874) - самый красивый, хотя и не самый большой из нескольких, построенных в Германии в эти годы. Спроектированный в 1911 году, он был начат только в 1914 году, точно так же, как огромный и гораздо менее интересный проект в Лейпциге с его шестью параллельными ангарами, начатый Вильгельмом Лоссовым (1852-1914) и М. Х. Кюне в 1907 году, подходил к завершению. Строительство в Штутгарте было завершено только в 1927 году из-за перерыва, вызванного Первой мировой войной. Это сооружение имеет довольно ричардсоновский колорит в его обширных цельных стенах из облицованного камнем ясеня и простых круглых арках (Фото [152](#)). Но влияние здесь оказал скорее мюнхенский архитектор Теодор Фишер (1862-1938). Церкви Фишера в романской форме, такие как церковь Искупителя в Мюнхене 1899-1901 годов постройки и Гарнизонная церковь 1908-11 годов постройки в Ульме, были одними из самых больших и поразительно новых, построенных в первые годы века в Германии; в последней он даже использовал железобетонные элементы для крепления крыши нефа. Художественная галерея Фишера 1911 года в Штутгарте была более изящной по масштабу и скорее археологической по детализации; штутгартские работы Бонаца смелее, проще и столь же восхитительно выражают традиционные используемые материалы.

Со Штутгартским вокзалом можно сравнить более ранний вокзал в Гамбурге, построенный Генрихом Рейнхардтом (1868-?) и Георгом Зюссенгутом (1862-?) в 1903-6 годах. Там основные секции — ангар, вестибюль и т.д. — спроектированные инженером Медлингом, довольно сильно напоминают Галерею машин Контамина и Дютерта на Парижской выставке 1889 года. К счастью, эти величественные конструкции из железа и стекла затмевают скромный ряд вспомогательных элементов в каменной кладке, а орнамент все еще выполнен архитекторами в стиле мейстерзингеров восьмидесятых годов. Различия между этими двумя примечательными станциями хорошо иллюстрируют ту реакцию на каменное строительство и более или менее традиционный подход к дизайну, которая набирала силу в десятилетие, предшествовавшее Первой мировой войне. В истории железнодорожного вокзала как типа Гамбургский вокзал представляет собой не новое начало, а конец линии, идущей от огромных станций середины девятнадцатого века, в которых преобладали навесы.

Промежуточным по срокам между Гамбургским и Штутгартским вокзалами был вокзал в Карлсруэ, построенный Августом Штюценакером в 1908-13 годах. Хотя здесь, как и в Штутгарте, преобладают каменная конструкция и формы кладки, упрощение массы и пространственной композиции во всем, и прежде всего элегантная детализация, свидетельствуют о продолжающемся лидерстве Ольбриха на момент его смерти. Ольбрих никогда сам не строил станцию, но он занял третье место на конкурсе 1903 года в Базеле и второе место на конкурсе 1907 года в Дармштадте.

В других специализированных областях выстраивание прямой линии развития более очевидно. Два больших круглых зала, один во Франкфурте, построенный Тиршем в 1907-8 годах, другой в Бреслау, построенный Максом Бергом (р. 1870) в 1910-12 годах (Фото [149в](#)), более примечательны, чем современные железнодорожные вокзалы в Штутгарте и Карлсруэ. Как и промышленные работы Беренса для А.Е.Г., эти сооружения иллюстрируют жизненно важный стимул, который немецкие архитекторы получали в эти, в общем-то, несколько реакционные годы от использования инженерных решений и материалов, отличных от каменной кладки, — стали во Франкфурте, железобетона в Бреслау - для покрытия и ограждения пространства. В случае с Тиршем это тем более примечательно,

если вспомнить тяжеловесный традиционализм его Дворца правосудия в стиле необарокко в Мюнхене, построенного десятью годами ранее. В то время как Берг по внешнему виду своего обширного зала приближается к смягченному классицизму работ Перре следующего десятилетия, великолепный интерьер напоминает одновременно о Пиранези и о гораздо более поздних постройках Нерви.

Немецким архитекторам этого поколения редко удавалось перенести в проектирование более традиционных сооружений смелость и свежесть подхода, присущие их масштабным работам. Похоже, они не чувствовали такого призыва к возрождению архитектуры, который Райт перенял у Салливана; и при этом они, подобно Перре, не пытались последовательно использовать новые материалы и новые конструктивные методы для всех видов зданий, независимо от их конкретного назначения. Немецкое производство до и после Первой мировой войны, представленное в *творчестве* таких тогда высокоуважаемых фигур, как ^[423] таких Оскара Кауфмана (р. 1873), Германа Бестельмейера (1874-1942) и Вильгельма Крайса (р. 1873), почти незаметно оттеняется промышленными и полупромышленными зданиями. смелый и оригинальный характер для целого ряда структур, выполненных со вкусом, которые, оглядываясь назад, с трудом отличимы от традиционных работ того периода в других странах. Это уже было отмечено в отношении Тессенова. Характерными примерами работы этих людей были пристройки Бестельмейера к университету и Высшей технической школе в Мюнхене в 1906-10 и 1922 годах соответственно, оба в местной традиции творчества Теодора Фишера. Доисторический музей в Галле, который Крайс построил в 1916 году вместе с К. А. Юнгстом, был даже более традиционным, чем работы Бестельмейера, хотя по вдохновению скорее провинциально-римский, чем романский.

Как и в Англии конца девятнадцатого века, здесь широко культивировались индивидуальные особенности, и архитекторы, как правило, специализировались на определенных типах зданий. У Кауфмана, например, была очень личная манера неорококо, деликатная и легкомысленная, которую он действительно уместно использовал в различных берлинских театрах, в частности при реконструкции Кролл-оперы и Комедии, осуществленных в 1924 году. Но в целом Беренс остается самым интересным и опытным архитектором этого поколения, чьи возможности для строительства часто были даже больше при Веймарской республике в начале двадцатых годов, чем при кайзере.

После Первой мировой войны в творчестве Беренса не наблюдается особых изменений. Дома с террасами, которые он построил в 1918 году для рабочих А.Е.Г. в Хеннигсдорфе, и двухквартирные дома в недорогом жилом комплексе, за строительство которого он отвечал в Отмаршен близ Альтоны в 1920 году, просты и прочны по конструкции, совсем как довоенные, но более консервативны по дизайну. Однако в этот момент происходит характерная, хотя и кратковременная смена фазы, которая иллюстрирует его готовность реагировать на влияние новой живописи и скульптуры того времени. В большом комплексе, возведенном для компании I. G. Farben в 1920-1940 годах в Хехсте, Беренс отказался от прямого воплощения новых методов промышленного строительства, характерных для его заводов А.Е.Г. 1909-11 годов. Внешний вид был массивным и почти средневековым, хотя ряды арок имели нетрадиционную параболическую форму, которая, по-видимому, особенно пришлась по вкусу экспрессионистам. В высоком внутреннем дворике со стеклянной крышей угловатые формы экспрессионизма были наиболее поразительно очевидны; но он также представил полностью абстрактные настенные росписи и несколько довольно конструктивистских светильников в других местах приемных и офисов. Результат получился, мягко говоря, двусмысленным и бессвязным, хотя внешний вид в целом впечатлял.

Влияние экспрессионизма впервые проявилось немного раньше в работах других немецких архитекторов, но своего пика оно достигло в начале двадцатых годов. В своих довоенных промышленных работах Ганс Пельциг (1869-1936) еще не был экспрессионистом. Химические заводы, которые он построил в Любани близ Позена в 1911-12 годах, соперничали по размерам и даже прямоте выражения — хотя и не отличались друг от друга — с заводами Беренса для А.Е.Г. Однако после войны Пельциг стал главным выразителем экспрессионизма в архитектуре. Одним из самых ранних и ярких примеров крупномасштабного экспрессионистского дизайна была его реконструкция Большого Шаушпильхауса в Берлине в 1919 году. Здесь похожий на пещеру интерьер со сталактитовым потолком вокруг центральной круглой сцены сам по себе походил на декорации экспрессионистов, а планировка предполагала крупную революцию в драматическом представлении, которая, по сути, так и не состоялась. Тем не менее, его промышленная деятельность начала двадцатых вскоре снова стала гораздо более прямолинейной, и позже он вернулся к чему-то очень похожему на лишенную монументальности офисную застройку Беренса в Дюссельдорфе и Ганновере. Наиболее ярким сохранившимся примером этого является огромная штаб-квартира компании I.G. Farben, которую он построил во Франкфурте в 1930 году.

Вряд ли можно оставить тему экспрессионизма в немецкой архитектуре, в значительной степени ограниченную, хотя его наиболее экстремальные проявления были очень коротким послевоенным периодом в три-четыре года, без упоминания еще двух имен, Фрица Хегера (1877-1949) и Доминикуса Бема (1880-1955).

В двадцатые годы в Германии было возведено несколько небоскребов, ни один из них не был такой высокой, как в то время в Америке, но иногда так же бросался в глаза на фоне существующего горизонта, как первые небоскребы в Нью-Йорке в семидесятые. Самым большим, хотя и не самым высоким, но, безусловно, самым впечатляющим был Chilehaus, построенный Хегером в Гамбурге в 1923 году, с его опорами из узорчатой кирпичной кладки в стиле Шумахера и тремя верхними этажами, уходящими за узкие террасы (Фото [153A](#)). Большое и неправильной формы место способствовало использованию длинной двойной кривой с правой стороны пустотелого блока, и острый угол на этом конце автоматически создавал силуэт самого пронзительного экспрессионистского стиля. Однако на самом деле Хегер, как и другие немецкие архитекторы, к этому времени уже возвращался из более ранних и диких экспрессионистских приключений. Неясно, в какой степени он был осведомлен о небоскребах Салливана. Подчеркнуто вертикальная схема дизайна, которую он использовал здесь, с арками, соединяющими кирпичные опоры вместе под плитными карнизами, безусловно, предполагает некоторое знание о них, хотя к тому времени они были почти забыты в Америке.

Значительно выше Чайлхауса, но в остальном не слишком выделяющиеся, были два других немецких небоскреба двадцатых годов. Дом Вильгельма Маркса Крейса 1924 года постройки в Дюссельдорфе, тринадцатизэтажная башня, увенчанная любопытным ажурным узором из переплетенного кирпича, до сих пор является заметной чертой местного пейзажа; но Планетарий и связанные с ним здания, которые он возвел в Гезолеи два года спустя, являются лучшими примерами довольно сдержанного стиля, который он и другие обычно использовали в те годы. Более простое и пропорциональное семнадцатизэтажное здание Hochhaus am Hansaring в Кельне было построено в 1925 году Якобом Керфером (р. 1875).

Хотя в двадцатые годы в европейских городах действительно выросло всего несколько небоскребов, эта тема, тем не менее, очаровала молодых архитекторов. Для них было разработано множество смелых проектов, некоторые из которых имели реальное значение

для дальнейшего развития событий как в Старом, так и в Новом Свете (см. Главу [22](#)). Международный конкурс на строительство башни "Чикаго Трибьюн Тауэр", состоявшийся в 1922 году, в котором приняли участие многие европейцы, а финн Элиэль Сааринен почти выиграл, привлек внимание к типу здания, который до сих пор считался неподходящим для Старого Света и общепринятым в Европе только в 1950-х годах (см. Главы [21](#) и [25](#)).

Церкви Бема, все католические, обладают учтивостью, которой не хватает работам Хегера, но, по крайней мере, не меньшей силой. Швабская военная мемориальная церковь 1923 года в Ной-Ульме похожа на творческую съемочную площадку того периода, являясь своего рода свободной фантазией на готические темы с небольшим ощущением структурной реальности. Но самая смелая из церквей Бема, которую он построил в Бишофсхайме в 1926 году, кажется, почти взлетает над ангарами инженера Фрейссине в Орли. Параболоидные формы здесь использованы очень откровенно; однако бетонный 'бочкообразный' свод нефа, пересеченный более низкими поперечными сводами над нишами нефов, создает сильный эмоциональный эффект, одновременно готический и экспрессионистский по тону. Однако самой прекрасной из его церквей, возможно, является церковь Святого Энгельберта в Кельн-Риле, построенная в 1931-3 годах. Он круглый в плане и очень оригинально покрыт крышей, но не куполом,^[426] а выступами параболоидного бочкообразного свода.

Однако в церкви Святого Иосифа в Гинденбурге, построенной в 1929 году в Верхней Силезии, Бем уже отказался от эмоциональности своих ранних работ в пользу простых прямоугольных форм.^[427] Эту простоту он сохранил в своих послевоенных церквях, в результате чего в его последней работе "Мария Кенигин",^[428] построенная в Мариенбурге под Кельном в 1954 году, с ее квадратным планом, очень тонкими металлическими опорами и боковой стенкой из стекла, осталось совсем немного церковного колорита. Тем не менее, некоторые из самых поздних проектов Бема указывают на то, что многие из его амбиций тридцатилетней давности все еще оставались с ним до конца; вполне возможно, что однажды они найдут эффективное выражение в руках его сына или Рудольфа Шварца теперь, когда более эмоциональный подход к оформлению церквей возродился на международном уровне.

По сравнению с такой французской церковью двадцатых годов, как Нотр-Дам Перре в Ле-Рейнси, или такой швейцарской церковью Святого Антония Мозера в Базеле, где в то время обычно предпочитали бетон прямоугольной формы и каркасную конструкцию, церкви двадцатых годов Бема когда-то казались скорее полутрадиционными, чем современными. Однако теперь можно видеть, что в современной церковной архитектуре существует иная, более эмоциональная линия развития, к которой относятся, например, недостроенные церкви Гауди в Сан-Коломе и Барселоне, а также такие более поздние латиноамериканские образцы железобетона, как Пурисима в Монтеррее в Мексике работы Энрике де ла Мора (р. 1907) 1939-47 годов, Сан-Франциско в Пампуле в Бразилии, построенная Оскаром Нимейером (р. 1901) в 1943 году, Нуэстра Сеньора де лос Милагрос в Мехико работы Энрике де ла Мора (р. 1907). Феликс Кандела (р. 1910), законченный в 1955 году, и несколько завершенных в середине пятидесятых годов Хувеналем Мойей в Боготе в Колумбии^[429] (см. Главы [23](#) и [25](#)). Экспрессионизм, возможно, был не таким тупиковым направлением, как можно было бы предположить из-за его краткого знакомства с Беренсом. Безусловно, это была мощная сила в течение нескольких лет после Первой мировой войны и сыграла затем значительную роль в разрушении господства "изысканного" традиционализма, унаследованного от предыдущего десятилетия.^[430]

Однако по мере того, как двадцатые прогрессировали и крайнее влияние экспрессионизма в целом отступало, Беренс свидетельствовал о своем осознании совершенно иного направления, которое современная архитектура только что приняла в руках некоторых

молодых людей, некоторые из которых на самом деле были его собственными учениками или, по крайней мере, его сотрудниками. В 1925-1966 годах он построил дом New Ways в Нортгемптоне, Англия, для С. Дж. Бассетт-Лоука, ранее клиента Mackintosh. Благодаря гладким белым оштукатуренным стенам, горизонтально расположенным окнам и плоской крыше это здание представляет значительный исторический интерес, хотя и не имеет особых достоинств.^[431] В Англии местными архитекторами еще не было выполнено таких передовых работ, и в то время где-либо было построено лишь очень мало домов сравнительно продвинутого характера (см. Главу [22](#)).

Несмотря на его необычную открытость ума, которая побудила Беренса в его пятьдесят с лишним лет пытаться соперничать с юниорами, едва начавшими свою карьеру, — или, что вполне вероятно, из-за отсутствия сильной личной убежденности, о чем свидетельствует это, — Беренс, в отличие от Перре и Райта в дальнейшей жизни, не продолжал быть очень творческим после этой даты. В Вене, куда его призвали в середине двадцатых годов на должность профессора архитектуры в Академии, он выбрал своего рода компромиссный вариант. Недорогие жилые кварталы, которые он построил в Вене в 1924-1945 годах на Маргаретенгюртель, на Стромштрассе и на Констанциаштрассе, иллюстрируют характерную для него неопределенность направления в те годы. Будучи значительно более прочными, они также гораздо менее рискованны, чем дом Бассетт-Лоук, спроектированный почти в то же время. Еще яснее это видно на выставке Weissenhof в Штутгарте, где многие здания, представленные на выставке жилищного строительства немецкого фонда Веркбунда, проходившей в 1927 году, используются и по сей день. Там многоквартирный дом Беренса стоит совсем рядом с домом, спроектированным директором этой выставки, его бывшим помощником Мисом ван дер Роэ (фото [162в](#)), и недалеко от домов таких других лидеров нового поколения, как Гропиус, Ле Корбюзье, которые также работали в его офисе, и Ауд (см. Главу [22](#)). Контраст между его массивным блоком и их легкими и открытыми конструкциями тем более разителен, что Беренс здесь явно пошел навстречу своим юниорам более чем наполовину.

Самая последняя работа Беренса, фабрика Австрийского табачного управления в Линце, построенная в 1930 году совместно с Александром Поппом (р. 1891), была менее консервативной из-за характера поручения. Это менее механистично, чем промышленная работа, выполнявшаяся намного раньше для А.Е.Г., но, тем не менее, впечатляет своей последовательностью обращения, а также своим человеческим масштабом. Фабрика в Линце — достойное завершение неоднозначной карьеры Беренса.

Огромная продуктивность немецких архитекторов поколения Беренса как до, так и после Первой мировой войны, строивших в период бума, который завершился только около 1930 года мировой депрессией, затрудняет выбор конкретных примеров, заслуживающих даже краткого упоминания. Ситуация не облегчается значительной универсальностью большинства ведущих фигур. Те несколько зданий, которые были специально упомянуты — даже большинство собственных работ Беренса, за исключением его фабрик А.Е.Г. — следует считать типичными для высшего уровня достижений Германии в эти десятилетия, а не уникальными памятниками, подобными лучшим работам, созданным Перре и Райтом в те же десятилетия. Тем не менее, стоит отметить, что долгое время ни Райт, ни Перре не оказывали особого влияния на общую картину в своих странах, несмотря на весь основополагающий эффект их влияния на молодых архитекторов повсюду; в то время как немцы достигли огромного объема того, что можно назвать "наполовину современными" работами, которые заметно изменили весь характер нескольких крупных городов. Таким образом, был подготовлен путь к очень раннему и широкому принятию следующего этапа современной архитектуры, принятию настолько преждевременному, что в тридцатые годы оно вызвало острую реакцию.

В 1933 году к власти в Германии пришел режим с доктринерскими возражениями против последней фазы современной архитектуры, по иронии судьбы названный *культурбольшевизмом* сразу после того, как большевики отвергли его как неприемлемо буржуазный! В результате лидеры молодого поколения почти все эмигрировали (см. Главу [23](#)); в то время как те немецкие архитекторы, которые остались дома, за редким исключением, повернули вспять, хотя и не очень далеко назад. Большая часть немецкого производства нацистского периода практически неотличима от того, что считалось самым передовым до Первой мировой войны и даже в течение нескольких лет после нее. Очень немногое из этого заслуживает отдельного упоминания. Как это было примерно в 1910 году, чем больше строения соответствовали инженерному уровню — как, например, мосты Бонатца для автобана, построенные в 1935-41 годах, — тем меньше вероятность того, что они будут стилизованы под тяжелые, почти классические или полусредневековые линии позднего имперского периода, признанные общепринятыми поколением ранее. Даже жилье, которое Бонац построил после войны в 1945-1946 годах в Анкаре в Турции, и его Оперный театр там в 1947-1948 годах вряд ли так совершенны, как его офисное здание Цеппелинбау в 1929-1931 годах напротив вокзала в Штутгарте. Как и Беренс в то же время, он попытался там — с определенным успехом — следовать аскетическим принципам молодого поколения, которые только что были так хорошо проиллюстрированы в Штутгарте на выставке Werkbund 1927 года в Вайсенхофе (см. Главу [22](#)).

Сразу после Второй мировой войны в течение нескольких лет продолжалось использование, так сказать, режимов 1910 года. Это было естественно из-за длительного отсутствия в стране большинства лидеров ушедшего поколения — Гропиус, Мис и Мендельсон так и не вернулись — и возобновленной активности многих представителей старшего поколения, которые заработали свою репутацию в период 1905-25 годов, которому в основном посвящена эта глава. Сегодня Германия как будто пережила стилистические изменения двадцатых годов во второй раз, и теперь новый вид архитектуры снова так же распространен там, как это было в 1930 году.

Эти приливные волны меняющихся вкусов в Германии, каждая из которых представляет собой резкую реакцию против своей предшественницы, затрудняют сосредоточение внимания на нескольких творческих и повстанческих фигурах, что придает драматическую остроту истории этих десятилетий в Америке и Франции. *Югендстиль*, *экспрессионизм*, *Neue Sachlichkeit*,^{[432](#)} эти общие движения, даже в большей степени, чем такой выдающийся человек, как Беренс, являются настоящими действующими лицами немецкой истории с 1900 по 1933 год; но в международной системе отсчета они должны быть подчинены более широким течениям, которые доминировали в архитектуре западного мира в тот период. В этой системе отсчета вклад нескольких австрийцев более чем равнялся вкладу более плодотворных немцев, по крайней мере, до Первой мировой войны.

ГЛАВА 21

ПЕРВОЕ ПОКОЛЕНИЕ В АВСТРИИ, ГОЛЛАНДИИ И СКАНДИНАВИИ

ТнеРазвитие современной архитектуры в Австрии между 1900 годом и нацистским завоеванием во многом связано с развитием Германии. Австриец Ольбрих, как никто другой, способствовал возникновению реакции против модерна в Германии после 1900 года. С середины двадцатых годов Беренс жил в Австрии, а не в Германии. Тем не менее, и особенно в годы, предшествовавшие Первой мировой войне, существует отдельная и чисто австрийская история, более ограниченная, чем немецкая, но, по крайней мере, столь же примечательная выдающимися достижениями. По крайней мере, два австрийских архитектора, Отто Вагнер и Адольф Лоос (1870-1933), если не ученик Вагнера Йозеф Гофман (1870-1956), были равны любому из ведущих немецких архитекторов своего времени, за исключением, возможно, Беренса. Вагнер, которому в 1901 году было уже шестьдесят, создал свое лучшее произведение после этой даты. Венский музей искусств, основанный Хоффманом в 1903 году, стал центром деятельности в области декора, сравнимым с тем, что ранее предлагали в Англии Century Guild и Выставочное общество искусств и ремесел. Прежде всего, Лоос — отчасти, возможно, потому, что он, из всех европейцев своего поколения, лучше всех знал американскую архитектуру, — продемонстрировал своей самой ранней работой 1898 года решимость обновить строительное искусство, столь же революционное, как у Райта.

Вскоре после 1900 года Вагнер избавился от всякого влияния ар-нуво. И все же самый прекрасный элемент его шедевра, центральный зал Почтово-сберегательного банка на площади Георга Коха в Вене 1904-1906 годов постройки, все еще сохраняет в изгибе стеклянной крыши и сужении металлических опор что-то от изящества ар-нуво (фото [154В](#)). Экстерьер этого массивного здания смягчен очень оригинальной обработкой геометрически организованных плоскостей стен; тонкие мраморные пластины, которыми обшита обшивка, предполагают объем, а не массивность, а тонкий рельеф нескольких и простых выступов позволяет избежать громоздкости большинства современных немецких работ. Однако, как и в большинстве лучших немецких работ, строгость формы и даже специфический характер некоторых элементов орнамента стилизованно отражают греческий стиль столетней давности. Это несколько удивительно в Вене, где романтический классицизм в целом был как непродуктивным, так и нетворческим, но, несомненно, Вагнер знал творчество Шинкеля так же хорошо, как и Беренс — конечно, его легкость рук больше сравнима с рукой Шинкеля.

Не менее интересным с технической точки зрения является постоянное использование алюминия^{[433](#)} в этом здании. Скульптурные фигуры Отмара Шимковица, венчающие фасад, и видимые болты, удерживающие гранитные и мраморные плиты, выполнены из этого нового металла; так же, по-видимому, выполнены конструктивные элементы, поддерживающие застекленную крышу зала; по крайней мере, они полностью обшиты им. Большая задняя панель банка датируется 1912 годом, но Вагнер сохранил первоначальный словарь, лишь незначительно упростив детализацию таблички.

Санкт-Леопольд, крестообразная церковь, служащая часовней приюта Штайнхоф на Галлицинберге в Пенцинге под Веной, была построена Вагнером в 1904-7 годах одновременно с Почтово-сберегательной кассой. Это венчает его обширную планировку всего заведения на склоне холма, сравнимую по масштабам с французскими приютами середины девятнадцатого века, но за другие здания он не нес прямой ответственности. Святой Леопольд - это большой куполообразный памятник, который можно сравнить с Николайкирхе Шинкеля в Потсдаме. Однако линейная стилизация деталей внутри и снаружи напоминает здания Ольбриха и Беренса того времени. Здесь нет атрибутов греческих орденов, но концептуальная организация элементов, безусловно, выдержана в романтической классической традиции: четыре рукава, каждый кубической формы, и полусферический купол, установленный на цилиндрическом барабане. Как и в неоготической церкви Фюнфхаус Шмидта 1870-х годов в Вене, здесь также есть отголоски Карлскирхе Фишера фон Эрлаха в стиле барокко, но дух ее совсем не барочный. Все видимые здесь металлические конструкции, обшивка купола, статуи ангелов работы Шимковица и святых работы Ричарда Лукша и даже головки болтов, удерживающих мраморные таблички на наружных стенах, сделаны из позолоченной бронзы, а не из алюминия. Она не так сильно износилась, так как потеряла свое позолоченное покрытие, многие засовы отклеились, а стены покрылись зелеными разводами. Внутри церкви мозаики Рудольфа Йеттмара и витражи Коло Мозера в совокупности соперничают с самыми роскошными домашними ансамблями, созданными Венской Веркштетте, но общий эффект, хотя и легкий и даже веселый, все же обладает монументальным достоинством, присущим церкви. Стены покрыты простой белой штукатуркой, а крестовый свод украшен узкими полосами геометрического орнамента в золотых и синих тонах — поскольку, как ни странно, центральный купол не используется внутри.

Более четкий дизайн и гораздо более простой в целом, чем церковь Штайнхоф, представляют собой недорогие многоквартирные дома, которые Вагнер построил в 1910-11 годах на Нойштифтсгассе, 40 и по соседству, на Деблергассе, 4. Их стены покрыты штукатуркой, напоминающей бляшку, а декор сведен к тонким полоскам темно-синей плитки, которые лишь очерчивают плоскости поверхности. Излишне говорить, что эти кварталы не сохранились так хорошо, как дорого построенные банк и церковь. Последние работы Вагнера - больница недалеко от приюта Штайнхоф и его собственный дом на Хюттельбергштрассе, 28, как в Пенцинге, так и построенный в 1913 году, - типичны, но гораздо менее интересны.

Первое сколько-нибудь значимое архитектурное произведение Хоффмана - Дом для выздоравливающих в Пуркерсдорфе, построенный в 1903-4 годах, - уже было проще, чем больница Вагнера десятилетием позже, хотя и значительно менее архитектурно по сути. Простые белые оштукатуренные стены изобилуют большими окнами, почти лишенными окружающих рам и очень правильно расположенными; карнизы и другие традиционные элементы декора либо опущены, либо сведены к абсолютному минимуму. В результате получилось сооружение, которое полвека спустя все еще выглядело бы очень свежим и подтянутым, не будь оно, как квартиры Вагнера, в плачевном физическом состоянии.

Как показывает основание Хоффманом Венской Веркштетте, в душе он был не столько архитектором, сколько декоратором, как и многие ведущие английские и шотландские дизайнеры этого периода и непосредственно предшествующего. Важный заказ на строительство большого и чрезвычайно роскошного особняка на окраине Брюсселя в 1905 году, Дворца Стокле по адресу 373 Avenue de Tervueren, дал волю его декоративным амбициям (Фото [154A](#)). Однако внешний вид этого дома во многом напоминает геометрическую четкость Дома для выздоравливающих и в гораздо большей степени отражает архитектурные ценности Вагнера. В тщательно упорядоченной асимметричной

композиции доминирует лестничная башня, подобно тому, как в лучших итальянских виллах прошлого века доминировали расположенные не по центру бельведеры. Стены кажутся не более чем тонкой оболочкой из мраморных плит, как у Вагнера, с частыми и равномерно расположенными окнами, вынесенными на одну плоскость поверхности. Декоративная окантовка из позолоченного металла очерчивает эти гладкие плоскости стен, придавая всему этому хрупкий вид выставочных зданий D'Arco. Это особенно верно в отношении такого сложного акцента, как башня с ее высоким лестничным окном.

Дом Стоклет, построенный спустя шесть лет, в 1911 году, отличается прекрасными интерьерами, холодными и официальными, но при этом роскошно простыми с использованием различных видов мрамора. Изящные прямоугольные опоры двухэтажной лестницы совершенно не украшены мрамором, но в столовой на них нанесены узоры Густава Климта, выполненные почти в стиле модерн. Эффект довольно любопытный, чем-то напоминающий характерные английские интерьеры Войси и его современников, выполненные не из окрашенного дерева, а из фигурного и полированного мрамора; тем не менее, несомненно, это один из самых последовательных и заметных великих домов двадцатого века в Европе. Стремясь создать новый вид элегантности, которого не хватало даже лучшим английским домашним изделиям, Хоффман добился здесь утонченности, к которой в то время в Америке могли приблизиться только Джилл и Грины. Его дома в Вене, такие как дом на Инвалиденштрассе 5-7 1911 года постройки и пригородный дом на Глориеттегассе 14-16 в Хетцинге, не сравнимы по классу с дворцом Стокле, но более сопоставимы с домами Ольбриха или Беренса того периода в Германии. Работа аналогичного характера и столь же выдающаяся была проделана Фабиани в Вене до того, как он поселился в Гориции в 1920 году. Здание издательства Artaria на Кольмаркт, 9, построенное в 1901 году, действительно очень похоже на Гофмана. Его "Урания" на Ураниягассе 1910 года также соперничает с лучшими работами Гофмана.

Почитаемый всеми преемник Вагнера и сам профессор Высшей школы искусств, Хоффман не стал развивать свой личный стиль дальше в работе, которой он занимался после Первой мировой войны. В Австрийском павильоне на выставке декоративного искусства 1925 года в Париже — выставке, организованной отчасти для того, чтобы вернуть Франции первенство в декоративно—прикладном искусстве, которое к этому времени перешло к Вене, в основном из-за руководства Хоффмана, - представленный им оштукатуренный блок в стиле неорококо был гораздо менее современным по своему характеру, чем часть, похожая на оранжерею, спроектированная Беренсом. Однако его недорогие квартиры на Феликс-Моттльштрассе в Вене, построенные так же, как у Беренса в середине двадцатых годов, во многом сохраняют качество его раннего санатория в Пуркерсдорфе. Четкие и чистые, они явно менее пустые и тяжелые, чем у Беренса, хотя и менее продвинутые по дизайну, чем у Йозефа Франка (р. 1885). Франк, венский архитектор несколько более молодого возраста, обладавший значительными способностями, но меньшей репутацией, чем Хоффман, покинул Вену и поселился в Швеции, когда нацисты захватили Австрию.

Международное признание, которое венское недорогое жилье того периода получило как новое, сейчас кажется несколько преувеличенным. С самого начала его значение было скорее политическим и социологическим, чем архитектурным. Более того, так получилось, что строили его в основном люди не из новейшего поколения архитекторов как раз в то время, когда во Франции, Голландии и Германии происходила архитектурная революция (см. Главы [22](#) и [23](#)). Отныне эта революция, блестяще проиллюстрированная в отношении недорогого жилья на международной выставке немецкого Werkbund в 1927 году в Штутгарте, окажет самое заметное влияние на дизайн подобных проектов во всем западном мире. Венская жилищная выставка 1930 года, скромный аналог Штутгартской, состоялась

слишком поздно, чтобы изменить местные традиции, которые в значительной степени сохранились даже после Второй мировой войны.

Работы Лооса, точного современника Хоффмана, датируются меньше, чем его собственные, и имели огромное значение для вдохновения современных архитекторов второго поколения, которые совершили революцию двадцатых годов. Это вдохновение Лооса сравнимо по значимости с тем, которое молодые архитекторы черпали в работах Райта и Перре. Лоос, в отличие от других австрийцев своего периода, в первую очередь интересовался архитектурой, а не украшениями — действительно, в 1908 году он написал статью^[434], утверждающую, что "украшение - это преступление", позицию, которую не разделял ни один другой архитектор его поколения, и меньше всего его коллеги-венцы. Трагедией Лооса было то, что очень большая часть его работы до Первой мировой войны заключалась в ремонте квартир; однако это его так мало ограничивало, что многие из них можно легко сфотографировать для получения совершенно оригинальных интерьеров домов (Фото [155B](#)).

Хотя Лоос начал свою карьеру в конце девяностых, когда волна модерна достигла наивысшего расцвета, она его нисколько не затронула, отчасти, несомненно, потому, что 1893-6 годы он провел в Америке, за пределами зоны влияния модерна. Интерьер галантерейного магазина Goldman в Вене, который он спроектировал в 1898 году, был полностью прямым и совершенно без каких-либо украшений; в кафе-музее следующего года сегментный потолок и стулья из гнутого дерева были изогнуты, но только по конструктивным соображениям. Обоих сейчас нет, хотя сохранившийся мужской магазин Knizé на Грабене в Вене 1913 года постройки дает некоторое представление о том, каким был первый.

Именно дома Лооса в окрестностях Вены, в Пльзене, в Брно, в Монтре и в Париже делают его одним из четырех или пяти самых выдающихся архитекторов своего поколения. Однако его лучшая из дошедших до нас работ - небольшой бар в Вене. С самого начала он проектировал изнутри, превратив свои экстерьеры в квадратные оштукатуренные коробки, прорезанные множеством окон разных размеров и форм. Результаты очень похожи на дома Джилла в Калифорнии, как уже отмечалось, но без таких традиционных элементов, как арочные веранды Джилла. Это особенно верно в отношении дома Густава Шеу на Ларочегассе в пригороде Вены Хетцинге, почти единственного, сохранившегося в Австрии в состоянии, близком к первоначальному (Фото [155A](#); [Рисунок 43](#)). Лоос был восторженным поклонником английской домашней архитектуры; эту особенность его вкуса любопытно иллюстрирует его пристрастие к английской мебели восемнадцатого века времен королевы Анны и Чиппендейла, которая сегодня выглядит так неуместно в его строго прямоугольных комнатах. Но на архитектурный характер его интерьеров никогда не влияли моды восемнадцатого века, а только самые передовые английские работы начала века, которые он хорошо знал по *Студии*. Сочлененные простыми деревянными элементами конструкции, как в интерьерах Войси, или, иногда, аналогичными опорами, облицованными мрамором, как у Хоффмана в Стоклет-хаусе, жилые помещения Лооса такие же плавные, как у Райта^[435] но он никогда не обеспечивал такой взаимосвязи между внутренним и внешним пространством.

Из череды домов, построенных до Первой мировой войны, пожалуй, самыми прекрасными являются сильно пострадавший дом Штайнера 1910 года постройки и вышеупомянутый дом Шеу 1912 года постройки, оба в пригороде Вены. Вилла Карма, построенная гораздо раньше в Монтре в Швейцарии в 1904-1960 годах, отличалась почти гофмановской роскошью материалов и отделки внутри; но в основном интерьере, как и Войси и Райт, придерживались более простых эффектов и отделки темным деревом.

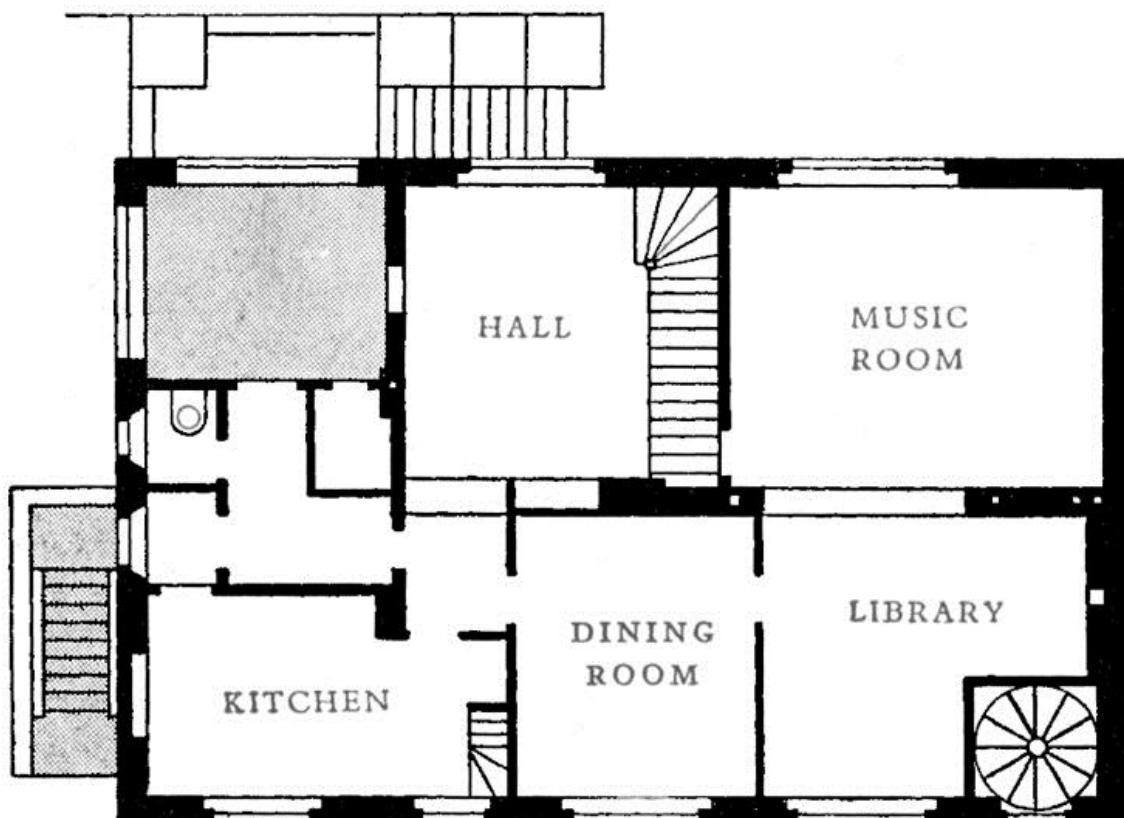
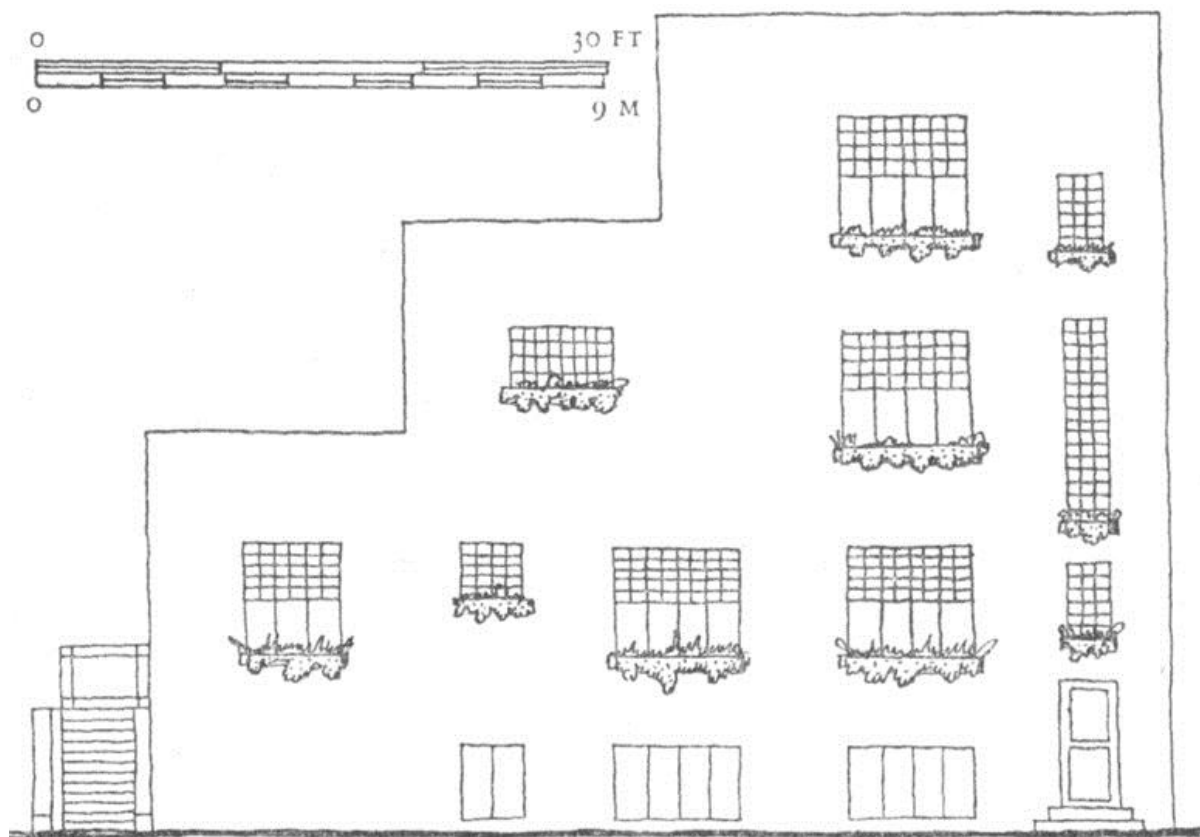


Рисунок 43. Adolf Loos: Vienna, Gustav Scheu house, 1912, plan

Сначала его дома внешне выглядели скорее как вполне обычные дома, из которых были удалены все элементы традиционных деталей, как и многие современные проекты,

включенные в 'Cité Industrielle' Гарнье. Однако постепенно Лоос стал относиться к своим простым элементам внешнего дизайна с большей уверенностью, которую демонстрировали его домашние интерьеры еще с квартиры в Вене, переоборудованной для Леопольда Лангера в 1901 году (Фото [155в](#)). И расположение, и наличники его окон были более тщательно изучены; а пропорции и сопоставления его довольно квадратных масс были абстрактно упорядочены задолго до того, как такой неопластик, как Жорж Вантонгерлоо из Голландии, достиг в некоторой степени аналогичных эффектов в скульптуре (см. Главу [22](#)). По сравнению с более сложными и артикулированными экспериментами Райта с абстрактной композицией в доме 1909 года для миссис Томас Гейл или в театре Кунли 1912 года, тем не менее, во всех работах Лооса сохраняется явно негативное качество. Похоже, он был в основном озабочен тем, чтобы избавиться от унаследованных традиций, чтобы заложить основы имманентно новой архитектуры. Однако эту новую архитектуру он сам так и не смог воплотить в жизнь в полной мере, хотя другие сделали это под его влиянием к тому времени, когда ему было чуть за пятьдесят (см. Главу [22](#)).

В более крупных городских работах Лооса, таких как знаменитое здание Goldman & Salatsch 1910 года постройки на Михаэлерплац в Вене, он был готов использовать мрамор снаружи и даже добавить классически детализированные колонны. Но на первом этаже этого магазина он увеличил объемные эффекты, характерные для интерьеров его квартир и домов, до почти монументального масштаба. Здесь, в маленьком баре Kärntner 1907 года постройки и в кафе Capua 1913 года постройки, также в Вене, его использование изысканных материалов с полированными поверхностями, украшенными лепниной, в конечном итоге окажется таким же мощным источником вдохновения для архитекторов следующего поколения, как и его более аскетичная письменная доктрина.

Кафе Capua исчезло; интерьер Goldman & Salatsch был кардинально реконструирован; но бар Kärntner в Кернтнер-Дюрхганг за Кернтнерштрассе, 10, остается маленьким шедевром современного дизайна. Во время нацистской оккупации фасад утратил американский флаг в витражах, которые проходили по верху, но внешний вид в любом случае никогда не представлял особого интереса. Интерьер, к счастью, полностью сохранился (Фото [151](#)). Умелое использование зеркал вполне скрывает его очень маленькие размеры. Над гладкими стенами из темного красного дерева, расположенными подобно экранам между простенками из зеленого мрамора, зеркальные панели без рам, доходящие до потолка, позволяют увидеть сильный сетчатый узор потолка из желтого мрамора, простирающийся влево, вправо и назад, как если бы сама площадь бара была всего лишь анклавом в гораздо большем пространстве. Из-за особой высоты панелей красного дерева эта иллюзия довольно совершенна, поскольку человек видит с обеих сторон лишь примерно такое же большое пространство, в котором он находится на самом деле; если бы зеркала были расположены ниже, было бы предложено большее расширение с обеих сторон и сзади, чем это возможно в качестве отражения. Сплошная решетка из квадратных панелей, отделанных полупрозрачным желтым ониксом, заменяет зеркальную панель в верхней части передней стены. Только в павильоне Мис ван дер Роэ в Барселоне в 1929 году мрамор снова использовался современным архитектором с такой уверенностью (Фото [165а](#)).

Однако наиболее пристально следующее поколение архитекторов изучало не эти городские комиссии, а отдельно стоящие дома Лооса. Например, своего рода открытое планирование дома Лооса, а не Райта, вероятно, оказало наибольшее влияние на Континент после Первой мировой войны. Более того, нейтральность, если не сказать негативность, экстерьеров его домов даже лучше, чем проекты Гарнье, обеспечивала сырье, с помощью которого молодые люди в начале двадцатых могли создавать позитивный архитектурный дизайн. Достижения Лооса до Первой мировой войны были в основном в бытовой сфере; после войны большая часть его выполненных работ по-прежнему состояла из интерьеров

домов и магазинов, хотя он сделал несколько чрезвычайно интересных проектов для более крупных зданий и построил крупный сахарный завод для компании Rohrbacher в Чехословакии в 1919 году.

Дом Руфера в Вене 1922 года постройки представляет собой узкое трехэтажное здание, довольно похожее на дом Войси Форстера 1891 года постройки в Бедфорд-парке. Здесь очень интересная открытая планировка, столовая расположена на более высоком уровне, чем гостиная. Лоос теперь работал и в других странах, поскольку его репутация, хотя и ограничивалась самыми передовыми кругами, становилась все более международной. Его самым значительным произведением этого десятилетия стал дом, который он построил в 1926 году для писателя Тристана Тцары на авеню Жюно, 14 в Париже, где Лоос поселился четырьмя годами ранее. В доме Тцары интерьер устроен примерно так же, как в доме Руфера: столовая переходит в гостиную, но на более высоком уровне. Высокий, довольно пустой фасад, слегка вогнутый в плане, имеет более позитивный характер, чем у большинства его домов, потому что двухэтажная пустота, утопленная в ее центре, создает доминирующую пластическую особенность над сплошными обломками первого этажа.

Из еще более поздних работ наиболее оригинальным примером является дом Кюнера 1930 года постройки в Пайербахе, на лесистых холмах близ Вены. Двухэтажный холл, выходящий на вид через окно-стену, занимает большую часть интерьера, с различными другими жилыми помещениями, выходящими в него на первом этаже, и спальнями, в которые можно попасть с галереи наверху. Над каменным основанием дом внешне построен из бревен, похожих на шале, с тирольскими крышами низкого ската и широкими карнизами. Этот возврат к крестьянским материалам и даже к крестьянским формам был любопытным предвестником направления, которое приняла современная архитектура в ряде стран в тридцатые годы (см. Главу [23](#)). Если бы Лоос прожил дольше, он, возможно, как Райт в то десятилетие, вернулся бы в центр сцены. Как бы то ни было, его главный вклад произошел до Первой мировой войны.

Перре, Райт, Беренс и Лоос: в целом это четыре самых выдающихся архитектора первого современного поколения, важных как своим личным вкладом, так и решающим влиянием на более позднюю архитектуру. За пределами стран, в которых работали эти люди, особенно в Голландии и Скандинавии, к этому поколению принадлежали также выдающиеся архитекторы, но их достижения были более ограниченными, а влияние - более локальным, по крайней мере, до Первой мировой войны. Тем не менее, Голландия в период с 1910 по 1925 год подошла ближе, чем любая другая страна, к созданию современного стиля, или фазы стиля, которая была общепринята у себя дома; более того, истоки ее восходят к девятиным годам. Собственно говоря, в Голландии не было ни одного сколько-нибудь значимого эпизода, предшествующего развитию ар-нуво, несмотря на значительную активность в области декоративного искусства, вдохновленную, по крайней мере частично, серьезным изучением ремесел Индонезии.

Хендрик Петрус Берлаге (1856-1934), лидер национальной школы, был значительно старше Перре, Райта, Беренса или Лооса, хотя и намного моложе Вагнера. Как и в случае с Вагнером, его самые ранние работы, датируемые восьмидесятыми годами, носят в целом ренессансный характер, хотя и гораздо менее учтивый и академичный. Влияние Кейперса вскоре привело его к средневековому стилю — однако не готическому, а округло-сводчатому. По сравнению с *работами Рундбогеншталя* лучшего периода пятидесятью годами ранее, его здания с круглыми сводами девятиных годов довольно неуклюжи, но не лишены оригинальности в своем орнаменте; прежде всего, они энергично структурированы в своем выражении в 'реалистичной' и, действительно, почти высокой викторианской манере. Однако здания страховых компаний в Амстердаме и Гааге, которые лучше всего

иллюстрируют этот этап, позже были увеличены им в более чистом виде, тем самым утратив большую часть своего анахроничного колорита.

Главной возможностью для Берлаге стал конкурс на дизайн Амстердамской биржи, проведенный в 1897 году. Этот конкурс он выиграл с проектом, который кажется довольно ричардсоновским ^[43d] американским глазам, хотя он, по-видимому, мало что знал об американской работе в то время. Для этого очень обширного общественного здания, построенного в 1898-1903 годах, он использовал не камень своей страховой конторы на Дамраке 1893 года постройки, а красный кирпич своей страховой конторы в Гааге, также 1893 года постройки, с небольшой каменной отделкой, все еще довольно грубо обработанной и со скосами. Внутри основного интерьера выставлены металлические элементы над галерейными стенами из кирпича и камня. Мужественная энергия Берлаге и вызывающая безукоризненность деталей едва ли могли бы составить больший контраст с другим крупным общественным зданием, спроектированным и построенным почти в то же время, что и Дом народа Орты в Брюсселе. Но шедевр Орты скорее завершил, чем положил начало его карьере архитектора международного значения; конечно, это не привело к развитию национальной современной школы в Бельгии. По крайней мере, для Холланда Обмен был более плодотворным, даже если ему не хватало революционного характера домов Райта тех лет или многоквартирного дома Перре на улице Франклин в Париже. Более справедливым было бы сравнение с современными домами Войси, работой архитектора, который по замыслу был скорее "реформатором", чем решительным новатором, или с городской ратушей Мартина Найропа в Копенгагене, построенной пятью годами ранее.

Почти ричардсоновский стиль работы Берлаге в этот период еще лучше проиллюстрирован на меньшем по размеру здании, построенном для Профсоюза алмазодобытчиков в Henri Polak Laan в Амстердаме в 1899-1900 годах (Фото [150](#)). При этом организация окон в виде своего рода ширмы с кирпичными стенами и менее агрессивное обращение с резными каменными деталями создают фасад, достойный сравнения с Северным залом Ричардсона или Домом Гуэля Гауди (Фото [96в](#)). Примечательно, однако, что на ум приходят работы семидесятых и восьмидесятых годов в Америке и Испании, а не работы нынешнего времени.

Отель American 1898-1900 годов постройки в Лейдсе Плейн в Амстердаме работы Виллема Кромхаута (1864-1940) иллюстрирует, насколько смело линию Берлаге восприняли другие местные архитекторы, а его относительная оригинальность даже превзошла все ожидания. Но в случае с Кромхаутом главную роль сыграл не Берлаге, а племянник Кейперса Эдуард (1859-1927), фигура переходного периода, чья работа заслуживает большего внимания за пределами Голландии, чем ей уделялось в целом. Штрихи Кромхаута светлее, чем у Берлаге, как и цвет его бледно-желтых кирпичей, если не считать неудачного каламбура, но его структура менее 'реальна' и более откровенно фантастична. В деталях экстерьера и даже в большей степени в интерьерах он, несомненно, стремился создать своего рода голландскую альтернативу модерну, не криволинейную или натуралистически "органичную", а богато декоративную в полуабстрактной манере. Намерение было достойным; результат, увы, довольно безвкусный.

В последующие пятнадцать лет сам Берлаге проявлял наибольшую активность не в проектировании роскошных отдельных зданий, а в создании недорогого жилья и городском планировании. Например, в 1908 году он подготовил план расширения Гааги, а в 1915 году - более амбициозный план для Амстердама. Он построил свои первые многоквартирные дома на Линнейсстраат в Амстердаме в 1905 году. Они гораздо менее романские, чем его более ранние работы, но они столь же бесцеремонны в плане деталей. Однако вскоре его архитектура стала намного обходительнее. Возможно, лучшая работа Берлаге любого

периода находится не в Голландии, а в лондонском сити, в Голландском доме 1914 года постройки на Бери—стрит, 1-4, Ес. Фасад с сетчатыми терракотовыми элементами больше салливановский, чем ричардсоновский по своей вертикальности (фото [138в](#)) - и к этому времени он, безусловно, знал работы Салливана.

Влияние Берлаге в Голландии было к тому времени очень велико, и уважение, которым он пользовался — по крайней мере, в той же степени за его доктрину прямого структурного выражения, что и за выполненные им работы, — ни в коем случае не ограничивалось его собственной страной, поскольку его труды были опубликованы как в Германии, так и в Голландии.^[437] Тем не менее, для посторонних глаз достижения новой школы, выросшей частично под его вдохновением в Амстердаме, больше, чем его собственные. Творчество этой 'амстердамской школы' — так ее вскоре стали называть, — которая особенно расцвела в 1912-22 годах, временами очень близко к творчеству немецких архитекторов, находившихся под влиянием экспрессионизма в начале двадцатых годов; но оно началось гораздо раньше и имеет ярко выраженный автохтонный колорит.^[438] Немецкий экспрессионизм никогда не вдохновлял на создание здания более резко угловатого, чем Схипваартхейс, которое Й. М. ван дер Мейдж (р. 1868), ученик Эдуарда Кейперса, построил для размещения док-офисов на Принс-Хендрик-Каде в Амстердаме в 1912-13 годах. Самый яркий пример самоотверженности, с которой голландские архитекторы двадцатого века вступали на новые пути, это открыло путь для строительных работ помощников ван дер Мейя Майкла де Клерка (1884-1923) и П. Л. Крамера (1881-1961), которые также были учениками Эдуарда Кейперса, что представляет собой величайший вклад Нидерландов в современную архитектуру на международном уровне. Как мастер этих трех направлений, Эдуард Кейперс, несмотря на свой собственный историзм, имеет, пожалуй, такое же право, как и Берлаге, считаться отцом Амстердамской школы. Более того, их творчество имеет некоторые аналогии не только с немецким экспрессионизмом, но и с современным Райту периодом барокко 1914-24 годов. Однако кристаллизация личного стиля де Клерка предшествовала началу влияния Райта в Голландии, и когда это влияние началось в годы Первой мировой войны, оно фактически противостояло экстравагантности Амстердамской школы.

Ранние здания де Клерка, такие как первые жилые кварталы Eigen Haard Estate, спроектированные в 1913 году и возведенные вокруг спа-центра Spaandammerplantsoen в западной части Амстердама, отличаются причудливостью, которая напоминает английские или американские работы более раннего поколения, а не агрессивную угловатость ван дер Мейя. Они выглядят почти так, как если бы это были особенно причудливые проекты в стиле Гальки, которые были выполнены из кирпича, а не из дерева. Но элегантный местный кирпич с подчеркнутой фактурой обработан с необычайной виртуозностью, а фасады создают нереальность, подобную декорациям, что резко контрастирует с зачастую унылой прозаичностью недорогого жилья, произведенного в других странах в те же годы. Хотя первые кварталы Эйгена Хаарда по планировке и общей организации были такими же простыми, как у Берлаге, в них чувствуется более теплый человеческий оттенок, который архитекторы других стран — Беренс, например, или скандинавы — либо полностью упустили, либо пытались достичь, скупно используя более или менее "традиционные" детали.

Расширение поместья Эйген Хаард вдоль Заанстраат, начатое в 1917 году, представляет собой, пожалуй, вершину достижений де Клерка (фото [156в](#)). Здесь множество изогнутых элементов стен подчеркивают особые качества голландской кирпичной кладки, а довольно тяжелые деревянные оконные рамы, вынесенные, как в доме Стокле Хоффмана, на плоскость стены, придают пластическому моделированию фасадов непрерывность. В высшей степени творческие, даже причудливые детали, такие как бочкообразный угловой

эркер, создают атмосферу добродушия и даже откровенного юмора, что редко встречается в любой другой архитектуре, древней или современной; но эти особенности по большей части являются подлинно архитектурными, а не просто декоративными. Причуды Де Клерка никогда не были кошмарными, как у Гауди, или громкими и агрессивными, как у ван дер Мейя. Его сугубо индивидуальный стиль можно считать своего рода *бароккино* начала двадцатого века.

Кульминацией изобретения де Клерка является почтовое отделение, расположенное на вершине более поздней части поместья Эйген Хаард. Это больше всего похоже на детскую игрушку, увеличенную до архитектурных масштабов в какой-нибудь современной декорации к русскому балету Дягилева.^[439] После этого его работа стала несколько проще и упорядоченнее. Кварталы, которые он спроектировал в 1920 году для района вокруг площади Генриетты Роннерплейн в поместье Де Дагераад на юго-востоке Амстердама, уже стали более правильными и сдержанными; самым простым из всех является очень длинный непрерывный участок поблизости в Амстеллаане, построенный в 1921-2 годах.

Также в поместье Де Дагераад, в части, которая тянется по обе стороны улицы П. Л. Такстраат, вдоль Бургмейстер Теллегенстраат и до Талмастраат, Крамер проявил себя еще большим виртуозом в обращении с изогнутыми элементами стен из кирпича — здесь коричневого и желтовато-коричневого цвета, - чем де Клерк (Фото [156A](#)). Спроектированная в 1918 году и построенная в 1921-3 годах, схема Крамера сочетала высокие и очень пластичные элементы на перекрестках улиц с примечательно простыми трехэтажными рядами между ними. Таким образом, он создал обширный урбанистический ансамбль с очень однородным характером, но при этом представляющий значительный визуальный интерес и обладающий качеством исполнения, возможно, превосходящим мастерство де Клерка. Но к тому времени, когда работа была завершена, Крамер стал еще более сдержанным, чем де Клерк в своей последней работе в "Амстеллаане". В здании Kramer's Amsterdam West, построенном в 1923 году, фасады простые и плоские, с непрерывными рядами окон с белыми рамами. Таким образом, эти блоки определенно связаны с направлением, которое современная архитектура приняла в Голландии, как и во Франции и Германии в те годы, руками людей из поколения Крамера (см. Главу [22](#)).

Универмаг Kramer's De Bijenkorf, построенный в 1924-1946 годах на Гротемарктстраат в Гааге, однако, все еще сохраняет большую часть пластикового изобилия его более ранних жилых блоков и выполнен с использованием роскошного ассортимента изысканных материалов. Крамер здесь с заметным успехом использовал в больших масштабах изогнутые поверхности кирпичной кладки, характерные для De Dageraad. Многие мосты Амстердамского канала тех лет также иллюстрируют его виртуозность в проработке полуабстрактных деталей, выполненных с превосходным мастерством из кованого железа и резного или искусственного камня. Более того, в середине двадцатых годов бюро городского архитектора Амстердама с реальным успехом использовало в различных школьных и полицейских зданиях манеру, близкую к манере де Клерка и Крамера.

Немодные даже в Голландии в течение четверти века, работы Амстердамской школы заслуживают того более благожелательного рассмотрения, которому вот уже несколько лет подвергается модерн. В своих лучших проявлениях работы де Клерка и Крамера с середины подросткового возраста до середины двадцатых сохранились лучше, чем все, кроме лучших современных достижений Райта и Перре, отчасти потому, что они были так хорошо построены с самого начала и с тех пор так хорошо поддерживаются. Не являясь экспрессионистской в собственном смысле этого слова, она, тем не менее, имеет тесные аналогии с экспрессионистским подходом. Можно считать, что его отношение к творчеству Хегера и Пельцига в Германии в чем-то сравнимо с отношением Гауди к брюссельскому и

парижскому модерну; поскольку оно одновременно независимо от внешнего влияния и превосходит зарубежные работы, которым оно наиболее близко соответствует. Но Амстердамская школа не занимала всю голландскую сцену даже в эти, свои лучшие, годы.

Ни в одной европейской стране творчество Фрэнка Ллойда Райта не изучалось раньше и с большим энтузиазмом, чем в Голландии; Берлаге был одним из самых больших поклонников Райта после его визита в Америку в 1911 году. Влияние работ Райта до 1910 года, известное по публикациям Уосмута, начало проявляться в последние годы Первой мировой войны. Дирк Розенбург (1887-1962), Ян Вильс (р. 1891), Дж. Дж. Ван Логем (1882-1940) и некоторые другие были заметными сторонниками Райта в начале двадцатых; а журнал *Wendingen*, редактируемый Х. Т. Вейдевельдом (р. 1885), продолжал в середине двадцатых привлекать внимание Европы к более поздним зданиям Райта и его проектам тех лет, в частности, посвятив ему великолепную серию специальных выпусков за 1925 год, которые представляют собой документ, имеющий большое значение для изучения его творчества. из этого периода. Первая немецкая книга о Райте после публикаций Васмута появилась только в следующем году, а первая на французском языке - только в 1928 году.

Идеи Райта были с готовностью приняты многими голландскими архитекторами, ранее вдохновлявшимися главным образом Берлаге, не говоря уже об их влиянии на самого Берлаге. Восхищение работами Райта, несомненно, сыграло реальную роль в стремительном изменении голландской архитектуры в сторону большей строгости и геометрической дисциплины в двадцатые годы. Но главное значение живого интереса голландцев к американцам заключается в его влиянии на развитие нескольких молодых людей в эти годы. Амстердамской школе возникла сильная оппозиция во главе с архитекторами, принадлежащими к группе художников *De Stijl*, которые активно работали в Роттердаме и Утрехте. Тем не менее, архитекторы Амстердамской школы еще некоторое время продолжали быть очень продуктивными, и работы нескольких выдающихся людей, в частности Дж. Ф. Стаала (1879-1940) и В. М. Дудока (р. 1884), были связаны с обоими лагерями. Но к тому времени, когда Берлаге работал над большим зданием Нидерландской страховой компании с бетонным каркасом в Гааге в 1925-1946 годах, его райтовский характер в проектах Ритвельда и Уда был заменен более аскетичным стилем, параллельным тому, который был предложен новыми архитекторами Франции и Германии в начале двадцатых годов (см. Главу [22](#)).

В новых зданиях скандинавских стран до и после Первой мировой войны поклонники в других странах, как им казалось, распознали оригинальность и жизненную силу, сравнимые с современными голландскими работами. Как уже отмечалось, с тех пор стало очевидно, что большая часть того, что было произведено в эти десятилетия в Дании и Швеции, на самом деле не слишком отличалось от работ 'традиционалистов' в других странах. Несмотря на чрезвычайно элегантную и часто пикантную стилизацию, сравнимую, но превосходящую большинство немецких работ того периода, постоянное сохранение унаследованных принципов дизайна и общее использование напоминающих деталей резко отличали характерную продукцию скандинавов от голландской и, конечно, в гораздо большей степени от продукции Райта или Лооса. То, что такие люди, как Рагнар Остберг (1866-1945) и Э. Г. Асплунд (1885-1940), вплоть до резкой смены стиля в конце двадцатых годов, спроектировали и построили в Швеции, или П. В. Йенсен Клинт (1853-1930) и Кей Фискер (р. 1893) — вплоть до параллельной смены стиля — в Дании, как правило, все еще оценивалось как 'современное' поколение назад; почти все это сейчас, возможно, правильнее отнести к 'традиционным' работам в других странах. Однако по качеству они часто превосходят все, кроме лучших современных немецких, австрийских и голландских работ того времени (см. Главу [24](#)).

Исключением из этого утверждения в отношении Швеции является замечательная церковь Энгельбрект 1904-14 годов постройки в Стокгольме работы Л. И. Вальмана (р. 1870) с ее огромными параболическими арками и вертикально расположенным фасадом, над которым доминирует очень высокая и стройная башня; здесь сохранилась большая часть экспериментаторства девяностых годов. По своему влиянию это, возможно, более важная церковь двадцатого века, чем церковь Перре в Ле-Рейнси. Еще более значительным исключением является значительная часть плодотворных работ финского архитектора Элиэля Сааринена (1873-1950) как в Старом, так и в Новом Свете. Сааринен был ведущим архитектором Финляндии вплоть до двадцатых годов; после своего переезда в Соединенные Штаты он был единственным соперником Райта из своего поколения на американской сцене, карьера ранних современных архитекторов Западного побережья к тому времени была в упадке (см. Главу [19](#)).

Самые ранние работы Сааринена в сотрудничестве с Германом Гезеллиусом (1874-1916) и А. Э. Линдгреном (1874-1929) относятся к девяностым годам. В 1900 году он спроектировал финский павильон на Парижской выставке; это было мощное, хотя и довольно причудливое заявление о нордической оригинальности, совершенно противоположное латинской элегантности современного ар-нуво и не лишенное родства с Амстердамской биржей Берлаге. Дома быстро последовали важные общественные заказы: Национальный музей в Хельсинки в 1902 году и железнодорожный вокзал Хельсинки, за который он выиграл конкурс в 1904 году. Это большое и сложное сооружение, построенное в 1910-14 годах, является главной ранней работой Сааринена. По размерам и монументальности он соперничает со штутгартским вокзалом Бонаца, а также с огромными станциями, которые "традиционные" архитекторы Америки строили практически в то же время (см. Главу [24](#)). Но здесь гораздо меньше "традиций", чем в Штутгарте или, *тем более*, на американских станциях. Тяжеловесность и величие более чем немного германские, так что самое справедливое сравнение - со станцией Карлсруэ в Штюрценакере, в целом более простой по дизайну и, безусловно, гораздо более изящно детализированной.

Достижения Сааринена на его родине сделали его хорошо известным во всей Европе; еще в 1905 году одной из его главных работ был загородный дом Молчов в Бранденбурге в Германии. Проект, в котором он участвовал в конкурсе Chicago Tribune Tower в 1922 году, внезапно привлек к нему внимание американцев. Хотя готический проект Джона Мида Хауэллса (р. 1868) и Рэймонда Худа (1881-1934) выиграл этот конкурс и был выполнен ^[440] на Мичиган-авеню в 1923-5 годах, проект Сааринена (который в любом случае получил щедрую с финансовой точки зрения вторую премию) имел огромный *успех со временем*, включая награду самого Салливана. Оглядываясь назад, дизайн кажется почти таким же средневековым, как у Howells & Hood; но элегантность силуэта и постоянство деталей, стилизованных почти до абсолютной оригинальности, придали ему огромную современную привлекательность.

К этому времени американцам начала надоедать все более вынужденная адаптация знакомых стилей прошлого к дизайну небоскребов. Тем не менее, в 1922 году они вряд ли были готовы признать положительные качества очень простой сетчатой башни, разработанной с некоторыми незначительными конструктивистскими штрихами, которая была предложена Вальтером Гропиусом (р. 1883) и Адольфом Мейером (ум. в 1925 году) (Фото [158А](#)). Сегодня легко увидеть, насколько близко это подошло к возрождению чикагской традиции ранних небоскребов, традиции, почти забытой со времен Первой мировой войны, равно как и ее огромное значение в кристаллизации новой архитектуры начала двадцатых годов (см. Главу [22](#)).

Сааринен, поселившись в Соединенных Штатах в 1922 году, спроектировал множество других небоскребов в соответствии со своим чикагским проектом, но ни один из них не был построен. Однако другие архитекторы сразу же подхватили его относительно новые идеи; и, несомненно, его идеи сыграли важную роль в отвлечении американских архитекторов небоскребов от их давней зависимости от стилей прошлого. Сам Худ пострадал не в последнюю очередь, поскольку вскоре стало очевидным, что его черно-золотое здание American Radiator Building [зд](#) на Западной 40-й улице в Нью-Йорке, построенное в 1924 году еще до возведения Chicago Tribune Tower. В Детройте, недалеко от города, где поселился Сааринен, Фишер-билдинг Альберта Кана еще более похож на саариненский и совершенно не связан с его современными фабриками.

Издательство Booth publishing пригласило Сааринена в Блумфилд-Хиллз, штат Мичиган, и первой работой Сааринена в Америке стала школа Крэнбрук для мальчиков - очень обширная группа зданий, построенных в 1925 году. Здесь почти шведская элегантность мастерства и обилие полутрадиционных деталей сочетались в несколько причудливой манере, скорее напоминающей английские работы сорока или пятидесяти лет назад. Однако школа для девочек поблизости, Кингсвуд, основанная в 1929 году, намного проще, с почти райтовской горизонтальностью и четкостью выражений.

Когда в конце тридцатых годов строительная деятельность в Америке возобновилась, Сааринен продолжил развиваться. Начиная с 1937 года, его сын Ээро, получивший образование в Америке (1911-61), которому впоследствии суждено было стать одним из лидеров послевоенной архитектуры в Соединенных Штатах, несомненно, сыграл определенную роль в поощрении того более смелого структурного выражения и большей скудости орнамента, которые характеризуют его лучшие поздние работы. Эти качества уже очень заметны в мюзик-холле Кляйнханса в Буффало, штат Нью-Йорк, 1938 года; в то время как контраст между прямолинейностью школы Кроу-Айленд в Виннетке, штат Иллинойс, 1939 года, над которой сотрудничала чикагская фирма Perkins, Wheeler & Will, и необычностью и суетливостью школы Крэнбрук довольно поразителен.

Наиболее выдающимися из всех работ позднего Сааринена являются его Дарохранительница в Колумбусе, Индиана, спроектированная в 1940 году и построенная в 1941-2 годах, и аналогичная, но меньшая по размеру лютеранская церковь Христа в Миннеаполисе, построенная в 1949 году незадолго до его смерти (Фото [157В](#)). Спокойное, ясное и рациональное обращение с кирпичной кладкой в этих церквях, умелый контроль над освещением и тщательное распределение пространства в интерьерах остаются образцовыми. Их башни являются более утонченными версиями башен Мозера на Санкт-Антониусе в Базеле; однако скопление их массивных внешних элементов, кажется, почти принадлежит более ранней традиции, традиции английских викторианских готических церквей третьей четверти девятнадцатого века, от напоминающих форм которых они полностью отказываются и с которыми ни один из саариненов, вероятно, не был знаком.

Из первого поколения современных архитекторов не выжил даже Райт. Пока он продолжал активно работать, история, которую пытались рассказать в последних четырех главах, не могла быть завершена, но в 1959 году, с его смертью, архитектурная эпоха окончательно подошла к концу. Это была богатая эпоха и сложная, потому что все мужчины того поколения были великими индивидуалистами и гордились этим. В большинстве стран им пришлось вести ожесточенную борьбу за право на самовыражение, битву, которую они довели до признания, вопреки укоренившейся инертности, как профессиональной, так и непрофессиональной. Тем не менее, в целом, связи этого поколения с более поздним девятнадцатым веком оставались тесными как в их зависимости от ремесел, так и в их частой тенденции — наименее очевидной у Райта и Лооса — принимать (до определенного

момента) личную стилизацию более ранних архитектурных форм^[442] в качестве замены той базовой оригинальности, на которую все были действительно способны в лучшем случае.

Никогда с конца восемнадцатого века не было такого широкого международного обновления архитектурных устремлений. Точно так же, как и тогда, новое поколение извлекло бы выгоду из экспериментов своих старших, многое взяв от каждого, но и многое отвергнув, чтобы создать стиль — или, по крайней мере, дисциплину, — стремящуюся к универсальности. По своим основным принципам эта дисциплина не могла обладать тем разнообразием и интенсивностью самовыражения, которые придают такой колорит и жизнь работе пожилых людей. Однако, как и в начале девятнадцатого века, архитекторы, пришедшие на смену великим оригиналам, были гораздо более способны работать вместе, чем они сами. Объединив свои индивидуальные усилия, люди следующего поколения изменили характер почти всего архитектурного производства так, как это было совершенно не под силу их старшим. Таким образом, возникла архитектура, более характерная для своего века, чем любая стилевая фаза предыдущих ста лет - по крайней мере, вплоть до модерна — когда—либо была полностью девятнадцатого века.

ГЛАВА 22

РАННИЕ РАБОТЫ ВТОРОГО ПОКОЛЕНИЯ: ВАЛЬТЕР ГРОПИУС, ЛЕ КОРБЮЗЬЕ, МИС ВАН ДЕР РОЭ И ГОЛЛАНДЦЫ

Проект, который Гропиус и Мейер предложили на конкурсе 1922 года на строительство башни Chicago Tribune Tower, в отличие от проекта Сааринена, привлек очень мало внимания современников в Америке (Фото [158А](#)). Такое урезанное выражение каркасной конструкции до того времени в Америке можно было увидеть только на фабриках и складах. Более того, даже в Чикаго нью-йоркский идеал формы башни вполне заменил салливановскую плиту в качестве излюбленной формы для претенциозных небоскребов. Однако десять лет спустя, когда в новом Музее современного искусства в Нью-Йорке состоялась первая Международная выставка современной архитектуры, стало очевидно, что архитектура, представленная проектом Гропиуса, получила широкое признание в нескольких европейских странах. К этой дате даже можно было сделать вывод из выполненных работ Гропиуса и его главных европейских современников, большинство из которых было показано на выставке, о существовании нового стиля, получившего название "международный"^[443] Альфредом Барром, директором музея. Следует ли на самом деле считать новую архитектуру, возникшую в двадцатые годы в Европе и с тех пор распространившуюся по всему западному миру, стилем или даже стиливой фазой, остается предметом споров; но вот уже сорок лет ее легко отличить от того, что создали старшее поколение современных архитекторов.

В 1922 году эта новая архитектура практически не существовала, кроме как в виде проектов. Одними из самых поразительно новых зданий, построенных в начале двадцатых годов, были Виллем Маринус Дудок (р. 1884) в Голландии и Эрих Мендельсон^[444] (1887-1953) в Германии. Они больше не принадлежали к области более ранней, довоенной современной архитектуры. Тем не менее, работа ни того, ни другого не была столь показательной для направления, которое развивала новая архитектура в эти годы становления, как проект Gropius Chicago Tribune. Однако очень скоро и Дудок, и Мендельсон приблизились к главному течению развития этого десятилетия, хотя они продолжали оставаться, в той или иной степени, индивидуалистами, а не беззаветными сторонниками доминирующего архитектурного стиля своего поколения.

Работа Дудока в качестве городского архитектора Хилверсюма, начавшаяся с Общественных бань и школы доктора Х. Бавинка в 1921 году, удивительно проста и непосредственна (Фото [157А](#)). Абстрактная четкость и ясность его композиций сильно отличаются от причудливо изогнутых поверхностей жилых блоков де Клерка и Крамера (фото [156А](#) и [В](#)). Эта строго геометрическая организация форм отражает его более ранний контакт с группой голландских художников-абстракционистов, известных как *De Stijl*,^[445] в частности, с художниками Питом Мондрианом и Тео ван Дусбургом и скульптором Джорджем Вантонгерлоо. Но неизменный акцент Дудока на прекрасном качестве кирпичной кладки, массивности характерно соединенных блоков и определенном

декоративном замысле по-прежнему связывает его здания двадцатых годов в Хилверсуме с идеалами старшего поколения. Работы Дудока того периода, безусловно, были новаторскими — и даже современными в очень продвинутом для того времени смысле, — но они оставались вполне голландскими по своим особенностям, а не "интернациональными".

Пластичность Башни Эйнштейна Мендельсона, спроектированной в 1919 году и завершенной в 1921 году в Нойбабельсберге близ Берлина (фото [153в](#)), на первый взгляд, имеет отношение к Каса Мила из тесаного камня Гауди в Барселоне 1905-10 годов (фото [137а](#)). Но изначально предполагалось, что он будет выполнен из залитого бетона — по техническим причинам на самом деле это в основном кирпич, обработанный цементом, — и то, что можно было бы назвать "обертонами" форм, скорее механистично, чем органично. Как и Дудок, Мендельсон находился под влиянием местной школы живописи. Но образы, которые он искажал в соответствии с принципами экспрессионизма, пришли из мира машин, а не, как у Гауди, из мира растений и животных. Более ранние наброски Мендельсона военного времени^[446] делают это происхождение еще более очевидным. Крайние точки таких абстрактных скульптурных экспрессионизм^[447] в двадцатые годы в работе не архитектор, но в горных культовые сооружения называемого Гетеанума в Дорнахе в Швейцарии, разработан создателем антропософии Рудольфа Штайнера^[448] и началась в 1923 году.

Сам Мендельсон отверг этот чрезмерно пластичный подход к архитектуре — подход, к которому, кстати, можно отметить возвращение Ле Корбюзье в последнее десятилетие (фото [167](#)) — еще до завершения строительства Башни Эйнштейна. Шляпная фабрика, которую он построил в Луккенвальде в 1920-3 годах, была прямым продолжением промышленных работ, которые Беренс и Пельциг выполняли до Первой мировой войны. Это было по праву признано одним из знаковых событий тех решающих лет начала двадцатых, когда концепции новой архитектуры впервые были в предварительном порядке реализованы во Франции и Голландии, а очень скоро, конечно, и в Германии. Здания Дудока в Хилверсуме начала двадцатых годов оказали очень значительное международное влияние;^[449] Башня Эйнштейна Мендельсона не оказала, по крайней мере, на архитектуру.^[450] Однако другие его работы, выполненные в последующие несколько лет, вызвали большое восхищение, а также широкое подражание, как в Германии, так и за рубежом, у молодых архитекторов.

Несмотря на важность выполненных в те годы работ Дудока и Мендельсона, несколько других архитекторов, безусловно, имели гораздо большее отношение к определению направления, которое приняла архитектура с 1922 года. Одним из них был швейцарец, работавший тогда в Париже, Шарль-Эдуард Жаннере, известный как Ле Корбюзье. В то время Ле Корбюзье был скорее художником, чем архитектором, ранее он был ассистентом Перре, а также некоторое время работал у Беренса и даже у Йозефа Хоффмана. Двое других были голландцами. Дж.Дж.П. Уд практиковал совместно с Дудоком в Лейдене в 1912-13 годах, а с 1917 по 1918 год он и Г.Т. Ритвельд были в гораздо более тесном контакте с художниками *De Stijl*, чем когда-либо был Дудок, будучи настоящими членами этой небольшой сплоченной группы. Еще двое были немцами, Вальтер Гропиус и Людвиг Мис ван дер Роэ, оба они были ассистентами Беренса соответственно два и три года.

Гропиус, родившийся в 1883 году, старший из пяти и также старше Мендельсона; Ле Корбюзье, Ритвельд и Мис родились в 1888 году; Уд - в 1890-м. Карьера Гропиуса началась еще в 1906 году, когда он построил несколько простых кирпичных домов для рабочих в Померании еще до того, как закончил свое профессиональное обучение в Высшей технической школе в Мюнхене. Ведущим профессором в этой школе был Теодор Фишер,

мастер Бонаца, в кабинете которого Уд позже провел несколько месяцев в 1911 году. После года путешествий по Испании, Италии и Голландии Гропиус поступил на работу в офис Беренса в 1908 году, оставаясь там до 1910 года. После ухода из Behrens он в 1911 году совместно с Адольфом Мейером спроектировал фабрику Fagus в Альфельд-ан-дер-Лейне. Он снова работал в партнерстве с Мейером с момента окончания Первой мировой войны до смерти последнего в 1925 году.

Поскольку эта фабрика в Альфельде, производящая обувные изделия, непосредственно вытекает из работ Беренса для A.E.G., в частности фасада Турбинного завода 1909 года, ее архитектурное выражение гораздо более продвинуто (Фото [158B](#)). Там огромное окно, несмотря на все свои размеры, осталось всего лишь окном; здесь, в главном трехэтажном корпусе, слегка выступающий металлический каркас возвышается над очень широкими площадями, ограниченными узкими кирпичными опорами, а уровни этажей едва обозначены сплошными панелями, идентичными по обработке с застекленными створками над и под ними. Такое расположение прозрачных и непрозрачных элементов с идентичной обработкой можно почти, но не совсем, рассматривать как "навесную стену".^[451] Отсутствие выступов по углам, являющееся здесь структурным новшеством, чрезвычайно усиливает эффект прозрачного объема в противоположность эффекту сплошной массы. В организации различных производственных элементов всего завода, связанных с глазурированным блоком, нет ни симметрии, от которой Беренс только начинал отказываться, ни асимметрии более случайного и живописного характера; вместо этого модульная регулярность управляет всей композицией. Эта фабрика уже давно исторически признана одним из важнейших^[452] здания двадцатого века.

Следующее здание Гропиуса, Зал машин на выставке Werkbund 1914 года в Кельне, было в некотором смысле менее современным. Главные фасады этого здания были довольно симметричны; и в сочленении кирпичных опор первого этажа, в массивном обрамлении центрального входа и, прежде всего, в выступающих плитчатых крышах приподнятых углов, по-видимому, ощущалось некоторое прямое влияние работ Райта, особенно его отеля 1909 года постройки в Мейсон-Сити, штат Айова. (Это было опубликовано в книге Васмута за 1910 год, где Гропиус почти наверняка это видел.) Однако застекленный фасад главного этажа и особенно закругленные стеклянные лестничные башни на концах вовсе не были райтовскими; они еще больше подчеркивали архитектуру в виде прозрачного объема, уже очевидного на фабрике Fagus, и действительно очень близко подходили к зрелой концепции навесных стен, хотя и в скромных масштабах.

Мис оставался с Беренсом на год дольше, чем Гропиус, после того как провел три предыдущих года с Бруно Полем^[453] (1874-1954), более консервативным архитектором, лучшая работа которого была выполнена в качестве дизайнера мебели. Его независимая карьера началась гораздо менее впечатляюще, чем у Гропиуса. Дом Перлза 1911 года постройки в Целендорфе под Берлином был таким же формально симметричным, как дома Беренса в Хагене 1908-9 годов постройки, и скорее более шинкелевским. Дом Урбига 1914 года постройки в Нойбабельсберге по своей детализации очень точно соответствовал концу восемнадцатого века. Однако его самой важной работой этих лет стал проект дома Е.Л. Дж. Креллера в Гааге в 1912 году, предназначенный для размещения большой и знаменитой коллекции современной живописи Креллер-Мюллер, которая сейчас находится в Оттерло. Из этого материала на самом месте была установлена полномасштабная модель из дерева и холста, но она так и не была построена. Формальная, хотя и асимметричная организация строгих горизонтальных блоков, включение пустот в композицию с помощью лоджий и пилястр, а также холодная строгость изысканной детализации каменной кладки - все это очень близко подходит к таким объектам Шинкеля, как Zivildcasino в Потсдаме и Schloss Glienecke, даже если характерная башня бельведер в последнем значительно опущена. Во

многих отношениях этот проект был таким же предвестником более поздней современной архитектуры, как и фабрика Fagus, хотя последняя, как выполненное здание, получила гораздо больше внимания.^[454] И Гропиус, и Мис участвовали в Первой мировой войне с 1914 по 1918 год, так что следующий этап в их карьере начался только в 1919 году.

Ле Корбюзье, Уд и Ритвельд были гражданами нейтральной страны, но их работы тех первых лет, хотя и не были прерваны войной, по большей части не представляют особого интереса. После двух лет работы с Перре в Париже Ле Корбюзье в 1910 году провел шесть месяцев в офисе Беренса.^[455] Его первый дом,^[456] построенный для его родителей в Ла-Шо-де-Фон в Швейцарии в 1913 году, более тесно связан с ранними домами Беренса с их простыми белыми оштукатуренными стенами и довольно ограниченным остеклением, чем с работами Перре или с Фабрики А.Е.Г. Беренса 1909-11 годов. План - самая интересная особенность: он обеспечивает центральную жилую зону, из которой другие, более специализированные комнаты открываются налево и направо через широкие застекленные двери, схема, которая, по-видимому, заимствована из планировки Перре или, возможно, Лооса,^[457] а не из Райта.

Следующей значительной работой Ле Корбюзье стал проект недорогого жилья военного времени 1914-15 годов под названием Dom-Ino. Кажется, они заимствованы не из чего-либо Перре или Беренса, а скорее непосредственно из тех, которые Тони Гарнье предложил для своего "Cité Industrielle" еще в 1901-1944 годах,^[458] но они все еще более понятны, вероятно, из-за одновременного влияния Лооса. Однако единственное важное здание Ле Корбюзье военных лет, вилла Швофф 1916 года постройки в Ла-Шо-де-Фон, ближе к Перре по своей продуманной формальности,^[459] его значительно упрощенные академические детали и конструкция из бетона и кирпича. Однако план представляет собой усовершенствование по сравнению с домом его родителей, поскольку основная жилая площадь здесь поднята на два этажа и освещена высоким окном, выходящим в сад. Особое значение также имеет устройство всех плоских крыш в виде пригодных для использования террас.

В следующем, 1917 году была основана компания *De Stijl*, и вскоре Уд и Ритвельд как члены группы начали сотрудничать с голландскими художниками-абстракционистами и скульпторами, широко известными как неопластики.^[460] В этом году Уд построил две виллы на берегу моря: "Аллегонда" в Катвейке, спроектированную совместно с архитектором М. Камерлинг-Оннесом; и "Де Вонк" в Нордвейкерхауте, интерьеры которых были оформлены художником и критиком Тео ван Дусбургом *De Stijl*. Голландцы не имели прямого контакта с Беренсом, в отличие от трех других, но, как уже было сказано, Уд недолго пробыл с Фишером в Мюнхене в 1911 году. Однако творчество Уда вплоть до этого времени было по сути берлагинским: более того, именно Берлаге пробудил его интерес к творчеству Райта. Тем не менее, в этих виллах нет ничего райтовского, скорее, архитектура сведена к белым оштукатуренным кубам. Интерес *De Vonk* в значительной степени ограничивается полами со смелым геометрическим рисунком, выполненными цветной плиткой van Dousburg; *Allegonda* была значительно модифицирована Oud в 1927 году. Ритвельд по-прежнему был в основном дизайнером мебели до 1921 года.

В 1918 году Уд стал городским архитектором Роттердама, где его брат занимал видный политический пост, и сразу же приступил к работе над жилым комплексом Спанген, блоки I и II были построены в том же году, блоки VIII и IX - в следующем. В 1920 году за ним последовало поместье Тушендийкен. Эти жилые кварталы, даже больше, чем виллы на берегу моря, отличаются скорее отрицательными, чем положительными качествами. Вся проработка форм и деталей Амстердамской школы была отложена в сторону в пользу аскетической регулярности. Но различные проекты тех лет иллюстрируют, как смело Уд пытался, частично под влиянием своих друзей-художников и скульпторов, частично под

влиянием Райта, прийти к новым формальным концепциям. Но в эти годы Уд был не одинок в попытках воплотить идеалы *Де Стил* в архитектуре. Геррит Ритвельд в ювелирном магазине в Амстердаме, построенном в 1921 году, был, вероятно, первым, кто полностью реализовал концепции неопластиков в трех измерениях и в архитектурном масштабе.^[461]

В Париже в первые послевоенные годы Ле Корбюзье также был тесно связан с художниками; более того, он сам тогда был не только архитектором, но и художником в такой же степени, и с тех пор никогда не переставал рисовать. Вместе с французским художником Амедем Озенфаном он написал книгу об искусстве "*Апре ле кубизм*", опубликованную в Париже в 1918 году; вместе они разработали посткубистский вид абстрактной живописи, частично вдохновленный их другом Фернаном Леже, а частично их интересом к простым формам повседневных предметов. Это они называли 'пуризмом'. В подтверждение своих идей о всех искусствах они начались в 1920^[462], чтобы опубликовать комментарий, *парка в стиле модерн*, которые продолжали появляться до 1925 года, детские годы новой архитектуры.

В продолжение своей системы многоквартирного жилья Dom-Ino 1914-15 годов Ле Корбюзье в это время разрабатывал систему Troyes с использованием заливного бетона, а также систему Monol с железобетонным каркасом, технически основанную на инновациях Perret. Но окончательная формулировка его новых идеалов в архитектуре, поскольку в то время они были сосредоточены на социологической проблеме недорогого жилья, была намечена на год или два вперед. Не имея официального положения, ему не нужно было, подобно Ауду, производить выполненную работу в большом количестве до того, как созреют его собственные концепции. Как уже отмечалось, самой ранней работой Гропиуса, сделанной в 1906 году, была схема недорогого жилья, а в 1911 году он построил еще один жилой комплекс в Виттенберге-на-Эльбе. Экономичное жилье все чаще признавалось социальной услугой, для которой архитекторы должны максимально использовать свои технические возможности; с самого начала это было общей проблемой для голландца, швейцарца-парижанина и немца.

Подобно голландцам и Ле Корбюзье, Гропиус был связан с художниками в первые послевоенные годы. Назначенный в 1919 году руководителем художественной школы в Веймаре, а также тамошней школы искусств и ремесел, которой Ван де Вельде руководил до войны, он объединил их и назвал новую школу Баухауз.^[463] Здесь учителя живописи, скульптуры и архитектуры работали в тесном сотрудничестве с учителями ремесел, продолжая и расширяя идеалы английского декоративно-прикладного искусства восьмидесятых и девяностых годов. Вскоре этот довольно венский подход, привнесенный в Баухауз Адольфом Иттенем, с его акцентом на ремесло, был пересмотрен Гропиусом, чтобы лучше соответствовать растущему индустриальному обществу.^[464] На свой факультет Гропиус привел таких передовых художников, как американец немецкого происхождения Лайонел Файнингер в 1919 году, а в 1922 году русский Василий Кандинский и швейцарец Пауль Клее. Однако не их утонченное искусство, а скорее экспрессионистская живопись и скульптура все еще влияли на зазубренный военный памятник, который он воздвиг в Веймаре в 1921 году. Более того, его архитектурные идеалы в первые послевоенные годы до 1922 года, по-видимому, были скорее ближе к Поэльцигу или Мендельсону, чем к идеалам Ле Корбюзье, Уда или Ритвельда.

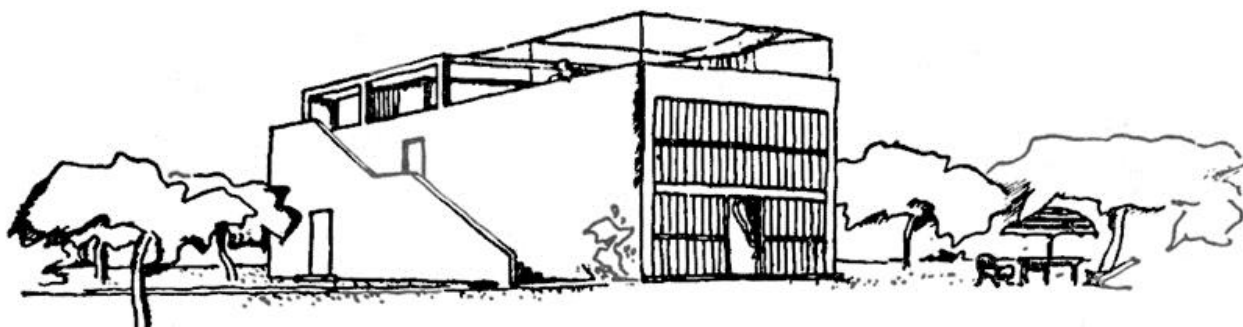


Рисунок 44. Ле Корбюзье: первый проект дома Ситроан, 1919-20, перспектива

Как уже несколько раз говорилось, некоторые замечательные проекты лучше всего отображали направление, в котором двигались несколько архитекторов молодого поколения почти параллельно в те годы, которые предшествовали общему возрождению строительного производства в середине двадцатых годов. Проект Гропиуса "Чикаго Трибьюн" 1922 года, в котором линия его развития сместилась в сторону от экспрессионизма, уже обсуждался не по порядку (Фото [158А](#)). Но наиболее значимыми проектами, предшествовавшими этому на несколько лет, были Мис и Ле Корбюзье. Ранние работы Миса не отличались особой предприимчивостью до того времени, когда в 1919 и 1920-1 годах он предложил построить в Берлине два революционных застекленных небоскреба. В обоих случаях полы должны были быть консольно отделены от центральных опорных стержней, а навесные стены, окружающие их, представляли собой просто легкие металлические каркасы, удерживающие большие стеклянные панели. Однако их планы, соответственно зубчатые и криволинейные, отражали сильное влияние экспрессионизма, влияние, которое исчезло из работ Миса, как и из работ Гропиуса, уже на следующий год, после того, как немцам стало известно об архитектурном значении голландского неопластицизма, а также русского конструктивизма. Ван Дусбург, ^[445] следует отметить, что они посетили Баухауз в 1922 году, и в течение короткого, но решающего периода и Гропиус, и Мис, похоже, черпали из голландских источников столько же вдохновения, сколько и молодые голландские архитекторы. В дополнение к очевидным долгам Дудока, Уда и Ритвельда перед неопластицизмом, Корнелис ван Эстерен (р. 1897), ныне городской архитектор Амстердама, фактически сотрудничал с ван Дусбургом в эти годы над различными проектами домов.

Менее впечатляющими, чем небоскребы Миса, но более пригодными для строительства, были последовательные проекты Citrohan Ле Корбюзье для домов 1919-22 годов постройки (Фото [160А](#); Рисунки 44 и 45). Привлеченные к общественному вниманию сначала в журнале *L'Esprit nouveau*, а позже в его чрезвычайно влиятельной книге "Верная архитектура", опубликованной в Париже в 1923 году и вскоре переведенной на английский и немецкий языки, они описывали новую эстетику архитектуры более полно, чем все, что он или любой другой архитектор до сих пор предлагал на бумаге, не говоря уже о построенных объектах. С скромным по размерам, каждый ситроханский дом должен был состоять в основном из двухэтажной гостиной, фасад которой напоминал фасад дома Ла-Шо-де-Фонд 1916 года постройки, с высокой оконной стеной. Он должен был занимать большую часть фасада и был заключен в очень простую раму из обработанного бетона. Столовая должна была располагаться в задней части здания под балконом, с которого открывался выход в спальню. Таким образом, секция похожа на дом Райта Милларда 1923 года постройки.

Более ранняя версия дома должна была стоять на земле (рис. [44](#)); в более поздней схеме весь куб дома должен был быть поднят на *пилотисах*, то есть отдельно стоящих опорах из железобетона, составляющих, подобно Перре, основные части каркаса конструкции (Фото

[160А](#); рис. 45). Подобно опорам Салливана в основании здания "Гаранти" 1894-5 годов постройки (Фото № 119: pl119), эффект этих *пилотов*, позволяющих обходить пространство под закрытым зданием выше, заключался в том, что они очень сильно подчеркивали объем, а не массу. Такая обработка, возможная только при каркасной конструкции из железобетона, стали или дерева, вскоре стала одним из наиболее значимых формальных приемов, отличающих новую архитектуру двадцатых годов от того, что ей предшествовало. Таким образом, более поздний проект Citrohan был первым из "коробок на сваях", против которых Райт постоянно протестовал, хотя сами его здания все чаще и чаще поднимались над землей тем или иным способом.

Если конструктивные методы, использованные здесь Ле Корбюзье, заимствованы у Перре, то внешнее выражение его поднятого ящика, скорее всего, заимствовано у Гарнье или Лооса, хотя отрисованные поверхности, очевидно, должны были быть более гладкими и плоскими, чем у выполненных Лоосом домов (фото [155А](#)), а узор окон гораздо более упорядочен в плоскости стен. Поскольку терраса на крыше сверху окружена парапетами, переходящими в плоскости стен внизу, даже более ранний тип воспринимается скорее как объем, чем как масса, тем более что в стенах не было глубоких проемов, указывающих на толщину, как в проектах Гарнье и выполненных работах Лооса. Сохраняя проемы строго в плоскости стены, как это сделал Хоффманн в доме Стокле, можно было сохранить очень точную геометрическую дисциплину дизайна фасадов даже при просмотре в перспективе. В результате, однако, лежащая в основе структура была выражена только в *пилотировании* более позднего проекта. Тем не менее, широкое пространство оконной стены спереди и характерная форма других окон, продолговатых по горизонтали, [146а](#), очевидно, не были бы практичными, если бы не длинные пролеты, ставшие возможными благодаря железобетонному каркасу.

В проектах Citrohan не было и близко сходства с пуристскими картинами Ле Корбюзье тех лет, за исключением четкого геометрического упорядочения очень плоских фасадов и нетекстурированной гладкости их поверхностей. Однако чрезвычайная механическая точность и более чем лоосовское неприятие несущественного ясно отражали эстетическую параллель с тем, что показано в его картинах. Конечно, эффект был — как неоднократно жаловались Райт и другие — скорее всего, скорее живописным, чем архитектурным, когда такие вещи были выполнены. Здесь не было орнамента, подобного тому, который Уд в некотором смысле получил в Катвейке от своего художника-соавтора ван Дусбурга; на самом деле, там вообще почти не было деталей, по крайней мере, в том смысле, в каком архитектурные детали понимались Перре и Беренсом. И в этом отношении новая архитектура Ле Корбюзье была наиболее близка личному стилю Лооса.

Статьи в журнале *L'Esprit nouveau*, а позже иллюстрации в журнале "Архитектура" раскрыли источники внеархитектурного вдохновения Ле Корбюзье и сделали это вдохновение доступным для других, которые хотели взглянуть на окружающий мир с его особым видением и четко определенными

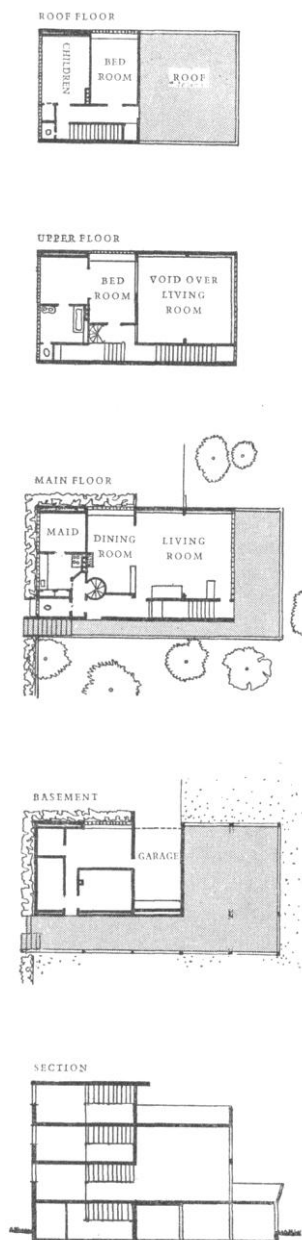


Рисунок 45. Ле Корбюзье:
Второй проект для
дома Ситроан, 1922 г.,
планы и разрез

идеалами современного мира. Инженерные сооружения, американские элеваторы и тому подобное;^[467] формы движущихся объектов - океанских лайнеров, автомобилей и самолетов;^[468] такие вещи послужили некоторыми визуальными прототипами новой эстетики архитектуры Ле Корбюзье.^[469] Но существовал и социальный мотив разработки метода строительства домов для удовлетворения потребностей всех классов. Более того, Ле Корбюзье уже был — если воспользоваться введенным позже термином — таким же "планировщиком", как и архитектором. В 1922 году он подготовил проект города с населением в три миллиона человек. В основе этого проекта лежала геометрически упорядоченная группа широко расположенных крестообразных небоскребов, а вокруг ядра - ряды многоквартирных домов средней высоты, расположенных не вдоль узких улиц, а широко распределенных по территории, похожей на парк.

Ле Корбюзье пришлось много лет ждать, прежде чем мир подхватил его идеи как планировщика, изложенные в его книге "*Урбанизм*", опубликованной в Париже в 1925 году. Но как архитектор^[470] вскоре он построил в Париже и его окрестностях серию домов, большинство из которых были значительно большего размера, чем его проект Citrohan. Более того, в 1927 году на выставке Werkbund в Штутгарте он, наконец, воплотил и это в жизнь, хотя были внесены некоторые незначительные изменения.^[471] Самые первые послевоенные дома Ле Корбюзье - один в Вокрессоне, Сан—Франциско, недалеко от Парижа, который был реконструирован до неузнаваемости, и дом Озенфана на 53 авеню Рейль в парижском районе Монруж, спроектированный в 1922 и построенный в 1923 годах - естественно, были не очень адекватным выражением его идеалов^[472] (Рисунок 46). Но, начиная с соседних домов La Roche и Jeanneret, спроектированных первоначально также в 1922 году и выполненных со многими модификациями и усовершенствованиями в 1924 году на площади Доктора Бланш в парижском районе Отей, и заканчивая домом Savoye в Пуасси, Сан-эм-О., 1929-30 гг. (Фото 159), новая эстетика^[473] проекта Citrohan была изменена. эксплуатируется со все возрастающей виртуозностью. Ле Корбюзье значительно развил пространственное единство своих планов, обычно оставаясь внутри определяющего прямоугольника, но формулируя его различными способами: в доме Савойя, например, главная терраса находится в том же приподнятом прямоугольнике, что и закрытые комнаты (рис. 47). Обращение с внешними элементами также стало проще и более открытым. Горизонтальные окна были сгруппированы и расширены, образовав непрерывные ленты по всему фасаду, а крыши на разных уровнях, будучи абсолютно плоскими, служили наружными жилыми помещениями. Лучше всего это видно в Les Terrasses (номер 160B), доме, построенном в 1927 году для Михаэля Штайна по адресу 17 Rue du Professeur Pauchet в Гарше, Южная Каролина

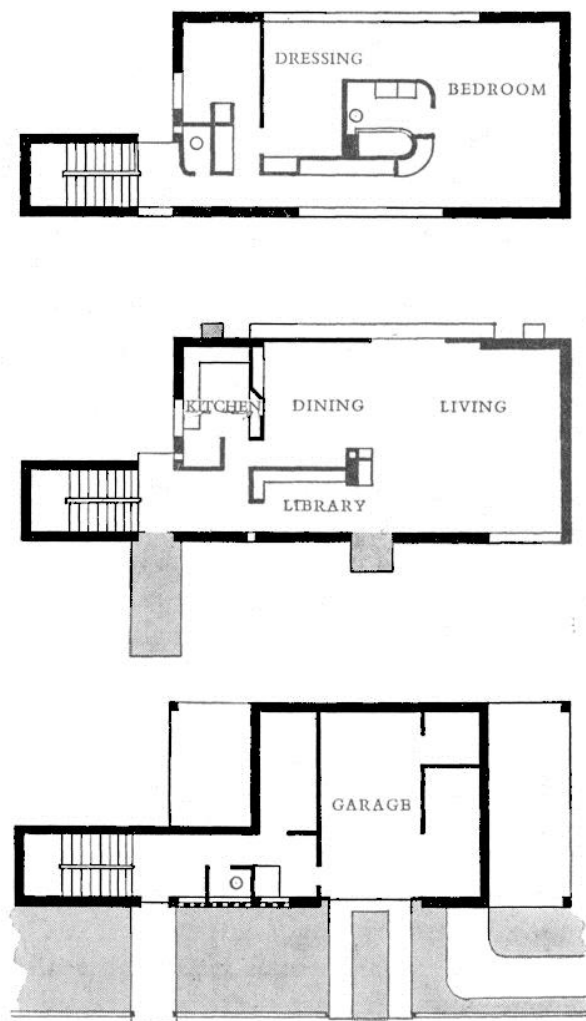


Рисунок 46. Ле Корбюзье:
Вокрессон, Сан-Франциско, дом, 1923 год, планы

Разные цвета часто использовались на разных стенах, чтобы подчеркнуть их как отдельные плоскости, особенно в интерьерах. Изогнутые элементы, подобные тем, что были ранее представлены в плане дома Вокрессонов (рис. 46), появились в доме Савойя в виде экранов, которые поднимались вокруг верхней террасы на крыше (Фото 159). Более того, геометрическая дисциплина его *схематических построений*, основанная на Золотом сечении, использовалась со все возрастающей последовательностью.^[474] В то же время использование различных цветов и изгибов придало, особенно в доме Савойя, лиризм, тесно связанный с лиризмом картин пуристов начала двадцатых годов. Это любопытно, поскольку в своих картинах конца двадцатых годов Ле Корбюзье отходил от пуризма под влиянием Фернана Леже (и, возможно, даже сюрреализма) в сторону более свободной и коннотативной манеры.

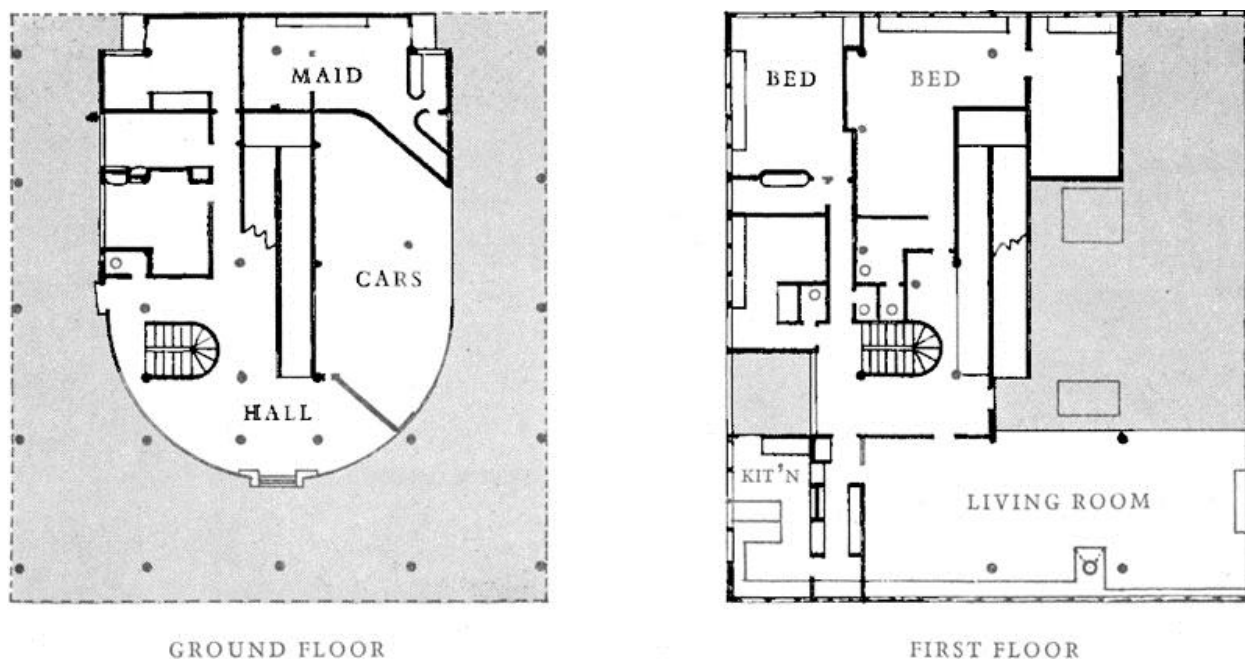


Рисунок 47. Ле Корбюзье: Пуасси, Сан-Франциско, дом в Савойе, 1929-30, план

Ле Корбюзье был не единственным архитектором нового поколения, строившим дома в Париже в эти годы. Помимо него, работы бельгийца Роберта Малле-Стивенса (р. 1886)^[475] одновременно более грубые и поверхностные по своему дизайну. На улице Малле-Стивенс, рядом с домами Ле Корбюзье "Ла Рош" и "Жаннере", где он построил несколько домов рядом друг с другом в 1926-1977 годах, он дал несколько удручающий взгляд на будущее, взгляд, который, увы, часто оказывался слишком точным поколение спустя. Сите Сера, расположенный на другом конце Парижа, рядом с домом Ле Корбюзье Ozenfant house, предлагал еще большую группу новых домов того же периода, некоторые из них гораздо более высокого качества. Тамошний дом Чаны Орлофф принадлежит перу Перре; но большинство других принадлежат Андре Лурса^[476] (р. 1892), архитектора гораздо более цельного, чем Маллет-Стивенс, хотя и без гения Ле Корбюзье. Лучшие дома Лурса, где они содержались в надлежащем состоянии, обладают определенными здоровыми достоинствами, которых нет у Ле Корбюзье; в конце двадцатых- начале тридцатых годов они представляли парадигмы, по крайней мере, столь же популярные, как у Ле Корбюзье. Его школа 1931 года в Вильжюифе, Сена, также имеет особое значение, поскольку именно в области школьного строительства^[477] новая архитектура впервые получила широкое признание позже, в тридцатых годах, в нескольких странах. Однако деятельность Ле Корбюзье была намного масштабнее, чем у Лурса, и, по крайней мере, в одном крупном проекте он расширил рамки новой архитектуры далеко за пределы скромных частных домов, которые он и Лурса в значительной степени ограничивались строительством в двадцатые годы.

В 1925 году в павильоне нового времени на Парижской выставке декоративного искусства Ле Корбюзье показал жилое помещение ситроханского типа, выполненное в виде квартиры с большой террасой с одной стороны по неосуществленному проекту 1922 года. Сам жилой комплекс, который он построил в Пессаке под Бордо в 1925-196 годах, был менее успешным, хотя к этому времени многие молодые архитекторы, занимавшиеся жилищным строительством в других странах, черпали вдохновение в его работах и, возможно, даже больше в его идеях. Но это было в совершенно другой сфере, где Ле Корбюзье, как и Сааринен на конкурсе Chicago Tribune, потерпел неудачу, которая, тем не менее, была огромным успехом *прошлого*. Проект Ле Корбюзье для Дворца Лиги Наций^[478] был очень близок к победе в конкурсе 1927 года. Более того, совершенно ничем не примечательный

проект, совместно разработанный пожилым французом П.-Х. Нено (1853-1934), который построил новую Сорбонну в Париже в 1884-9 годах, и различными другими архитекторами из нескольких разных стран, в конечном итоге реализованный в Женеве, никогда не привлекал такого внимания или лести мирового подражания, как проект Ле Корбюзье. Это привело, например, к его выбору для проектирования Центросоюза в Москве в 1928 году. Начатое в следующем году строительство было окончательно завершено в 1936 году, но при крайне неадекватном надзоре. Однако "линия коммунистической партии"^[479] в начале тридцатых годов резко обернулась против современной архитектуры, и после конкурса Дворца Советов, проведенного в 1931 году, больше не приглашались проекты западноевропейских архитекторов.

Если Ле Корбюзье в двадцатые годы в силу обстоятельств был почти в большей степени ограничен строительством домов, чем Райт в предыдущие десятилетия, то карьера Гропиуса в Германии развивалась совсем по-другому. В 1925 году город Дессау пригласил его приехать туда из Веймара и восстановить Баухауз; в том и следующем годах у него была возможность построить очень большое и сложное сооружение для размещения школы, а также его собственного дома и домов нескольких других профессоров. Дома не были заметным дополнением к новому канону, хотя вскоре им стали подражать так же, как домам Ле Корбюзье и Лурса. Однако само здание Баухауза было первым крупным примером новой архитектуры, который был реализован, масштабно иллюстрируя большинство его возможностей и основных тем, ни одна из которых на сегодняшний день не была полностью новой.

Самым ярким элементом Баухауза является студийный блок, четырехэтажная стеклянная коробка (фото [161A](#)). Это довело до логического предела идею почти навесной стены фабрики Fagus, точно такую же, какую Мис уже предлагал для своих двух проектов стеклянных небоскребов, но без их экспрессионистской планировки. Мост слева от этого блока использует возможности больших пролетов в железобетонном строительстве. По всей этой секции и блоку слева ленточные окна длиннее, чем у Ле Корбюзье в Les Terrasses, открывают стены точно так же, как Мис уже предлагал сделать в известном проекте 1922 года для офисного здания из железобетона. Нижнее крыло трапезной соединяет застекленный блок с жилой башней в задней части; группировка горизонтальных окон с множеством маленьких выступающих балконов ясно выражает тот факт, что эта часть здания состоит из небольших повторяющихся жилых единиц.

Организация этой очень сложной структуры асимметрична, но тщательно изучена (рисунок [48](#)). Там, где Ле Корбюзье до сих пор строил большинство своих домов в одной "коробке", Гропиус здесь объединил четыре или более. В каждом из них он визуально подчеркивал тот факт, что поверхность представляет собой всего лишь тонкую оболочку, заключающую внутренний объем, но варьировал обработку в зависимости от внутреннего использования каждой части здания. В то же время регулярность ритма и часто идентичность меры в частях упорядочивали целое, не прибегая к симметрии или навязыванию какой-либо специальной системы пропорций, которую с энтузиазмом разрабатывал Ле Корбюзье.

Больше у Гропиуса, до конца жизни в Америке, не было такой архитектурной возможности. В последующие годы, вплоть до его отъезда из Германии с приходом к власти Гитлера, его производство было почти полностью сосредоточено на производстве недорогого жилья. Там у него были масштабные обязанности, в которых Ле Корбюзье в значительной степени отказывался до окончания Второй мировой войны, но которые к тому времени были достаточно распространены в Германии.^[480] Сначала, в 1926-8 годах, появилось поместье Тертен в Дессау, состоящее из террасных домов из бетона с гладко

обработанными стенами и горизонтальными окнами. Они были добротными и экономичными, но несколько скучноватыми по дизайну, полной противоположностью работам Ле Корбюзье в Пессаке. Более того, на выставке Werkbund в 1927 году отдельно стоящие дома Гропиуса не соперничали с Ле Корбюзье по качеству дизайна, несмотря на их значительную техническую важность как первых примеров чего-то, приближающегося к полной сборке.

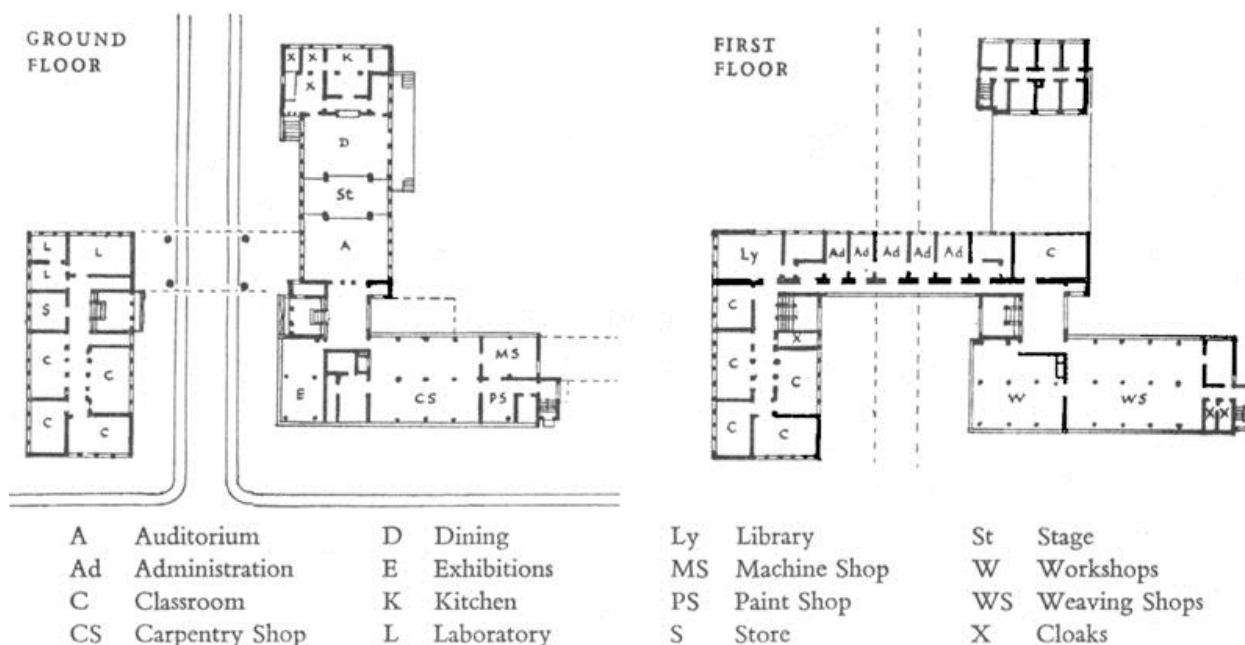


Рисунок 48. Walter Gropius: Dessau, Bauhaus, 1925-6, plans

Все самые законченные работы Гропиуса двадцатых годов были выполнены в Дессау. Помимо самого Баухауза, здесь есть небольшой жилой дом, возвышающийся в конце ряда одноэтажных магазинов и образующий центр поместья Тертен 1928 года постройки. Но еще более примечательным является городское бюро занятости Дессау, начатое годом ранее. Здесь Гропиус отказался от лепнины,^[481] до сих пор это было почти таким же руководством по новой архитектуре в Германии, как и во Франции, и облицовал стены кирпичом (Фото [161В](#)). Горизонтальные полосы окон в офисном крыле, тщательно соединенные с узкими полосами стены между ними и элегантно разделенные легкими металлическими створками, уверенно контрастируют с высоким вертикальным светильником лестничной площадки на одном конце. Учился ли Гропиус у неопластиков или конструктивистов, к этому времени он сам стал мастером абстрактной архитектурной композиции.

Покинув Баухауз в 1928 году, Гропиус затем построил большой жилой комплекс Даммерсток в Карлсруэ. Здесь он объединил террасные дома, несколько более просторные по размеру и менее механически спроектированные, чем в Тертене, с рядами шестиэтажных многоквартирных домов в виде длинных, жестко ориентированных плит. Вслед за этим появилось поместье Сименштадт 1930 года постройки под Берлином (номер [162А](#)). Это классический пример жилья из высоких тонких плит, прототип бесчисленных подобных помещений, которые были построены по всему западному миру до и после Второй мировой войны. Однако в Германии, где впервые была обозначена форма, их производство прекратилось в 1933 году с приходом к власти гитлеровского режима — с тех пор оно очень активно возрождалось, особенно Эрнстом Маем в Гамбурге и архитекторами нескольких стран на выставке Interbau 1957 года в Берлине.

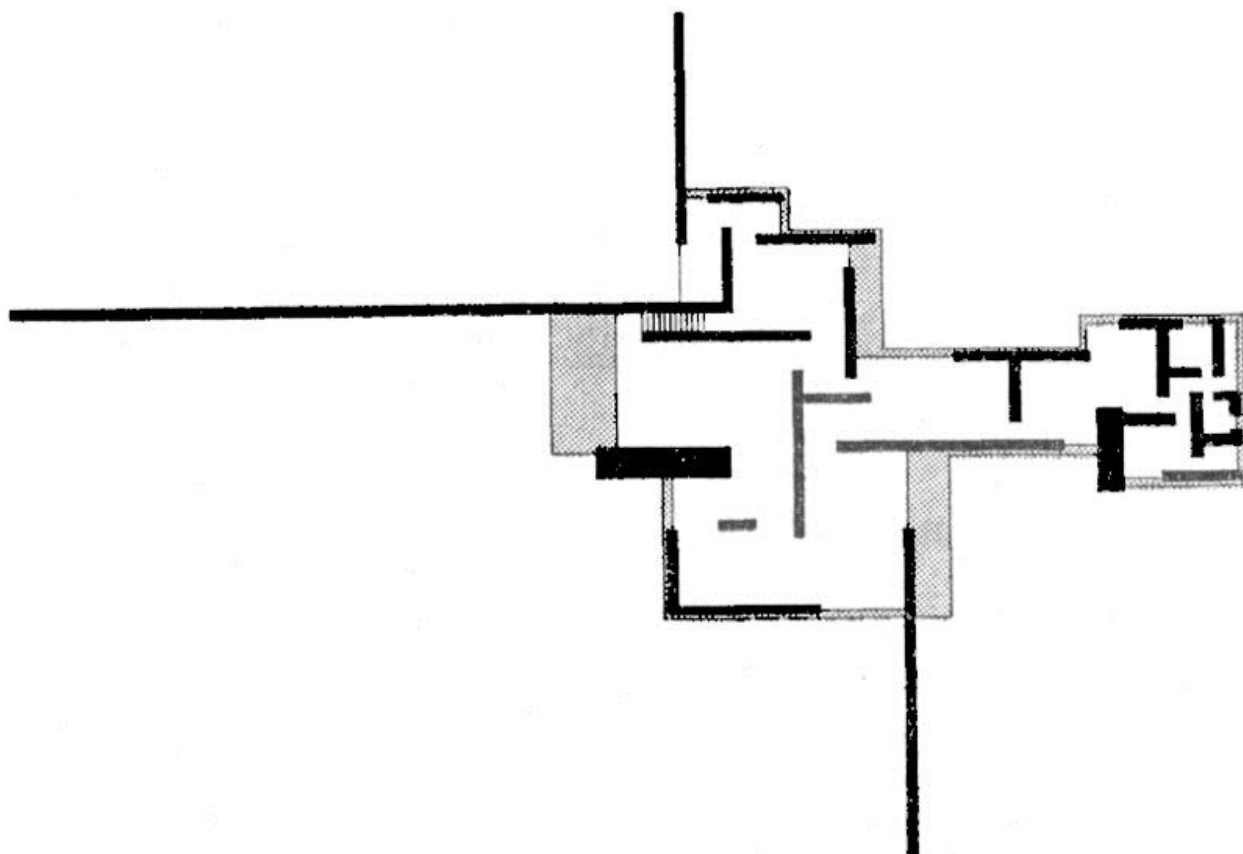


Рисунок 49. Людвиг Мис ван дер Роë: Проект кирпичного загородного дома, 1922 год, план

Мис в двадцатые годы и близко не был таким плодовитым, как Гропиус, и не пользовался таким широким влиянием. Его дом Вольфа 1926 года постройки в Губене и дома Ланге и Эстер в Крефельде 1926 и 1928 годов постройки, расположенные бок о бок в Вильгельмсхалле, несмотря на их прекрасную темную кирпичную кладку^[482] и тщательное расположение больших горизонтальных окон, не оправдали обещаний более раннего проекта загородного дома, который он сделал в 1922 году; это было сравнимо по значимости с его проектами небоскребов предыдущих лет. Его план, казалось, представлял собой продолжение вверх сложного, но очень жесткого геометрического узора, подобного тем, что можно увидеть на картинах Мондриана и ван Дусбурга того периода (рис. 49). Такая планировка позволила создать непрерывный поток пространства внутри и вокруг внутренних перегородочных элементов и наружу через стеклянные зоны высотой во всю стену на окружающие террасы, которые сами по себе определяются расширением сплошных кирпичных стен дома. Эта открытость более чем соперничала с пространственным потоком в домах Райта в Прериях и, вероятно, находилась под его влиянием. Влияние неопластиков продолжалось в творчестве Миса вплоть до создания памятника Либкнехту-Люксембург в Берлине в 1926 году. Это был абстрактный прямоугольный блок, искусно составленный из различных кирпичных поверхностей, расположенных в разных плоскостях. (Разумеется, он был разрушен при Гитлере.)

Квартиры, которые Мис построил на Африканской улице в Берлине в 1924-1945 годах, больше соответствовали современным работам Гропиуса и Ле Корбюзье, чем его частным домам. Более того, его многоквартирный дом (фото [162В](#)) на выставке Werkbund 1927 года в Вайсенхофе в Штутгарте, генеральным директором которого он был, с его линиями широких оконных проемов, иногда прерываемых вертикальными лестничными проемами, обладал эластичностью планировки, ясностью и тонкостью выражения, намного

превосходящими более высокие и удлиненные перекрытия Гропиуса в Даммерстоке и Сименсштадте.

В 1929 году появился шедевр Миса, одно из немногих зданий, по которому двадцатый век можно сравнить с великими эпохами прошлого (Фото [165А](#)). Немецкий павильон на выставке в Барселоне, хотя и был построен из постоянных материалов — стали, стекла, мрамора и травертина, — был, как и большинство выставочных зданий, лишь временным. Но немногие сооружения стали так широко известны после их сноса или так вызывали восхищение благодаря репродукциям, за исключением, пожалуй, Хрустального дворца Пакстона. Расположенный на приподнятом основании из травертина, почти как греческий стилобат, в котором находится продолговатый отражающий бассейн, пространство внутри павильона вообще не ограничивалось стенами, а ограничивалось только прямоугольником тонкой кровельной плиты. Он почти несущественно опирался на несколько равномерно расположенных металлических элементов изящного крестообразного сечения, покрытых хромом. Крытое пространство было разделено, скорее, на манер проекта 1922 года для кирпичного загородного дома, высокими панелями из листового стекла на легких металлических каркасах, иногда прозрачных, иногда непрозрачных, а также экранами из полированного мрамора, стоящими отдельно от металлических опор. Расположение этих экранов асимметрично, но изысканно упорядочено; при этом в нем нет той неопластической сложности, которая очевидна при размещении разделительных элементов в проекте 1922 года. В результате четко очерченное пространство павильона обладает классической безмятежностью, совершенно не похожей на более динамичные интерьеры домов Райта. На Берлинской строительной выставке в 1931 году Мис повторил павильон Барселоны в менее роскошных материалах, внося лишь незначительные изменения в план, чтобы он мог послужить образцом для дома.

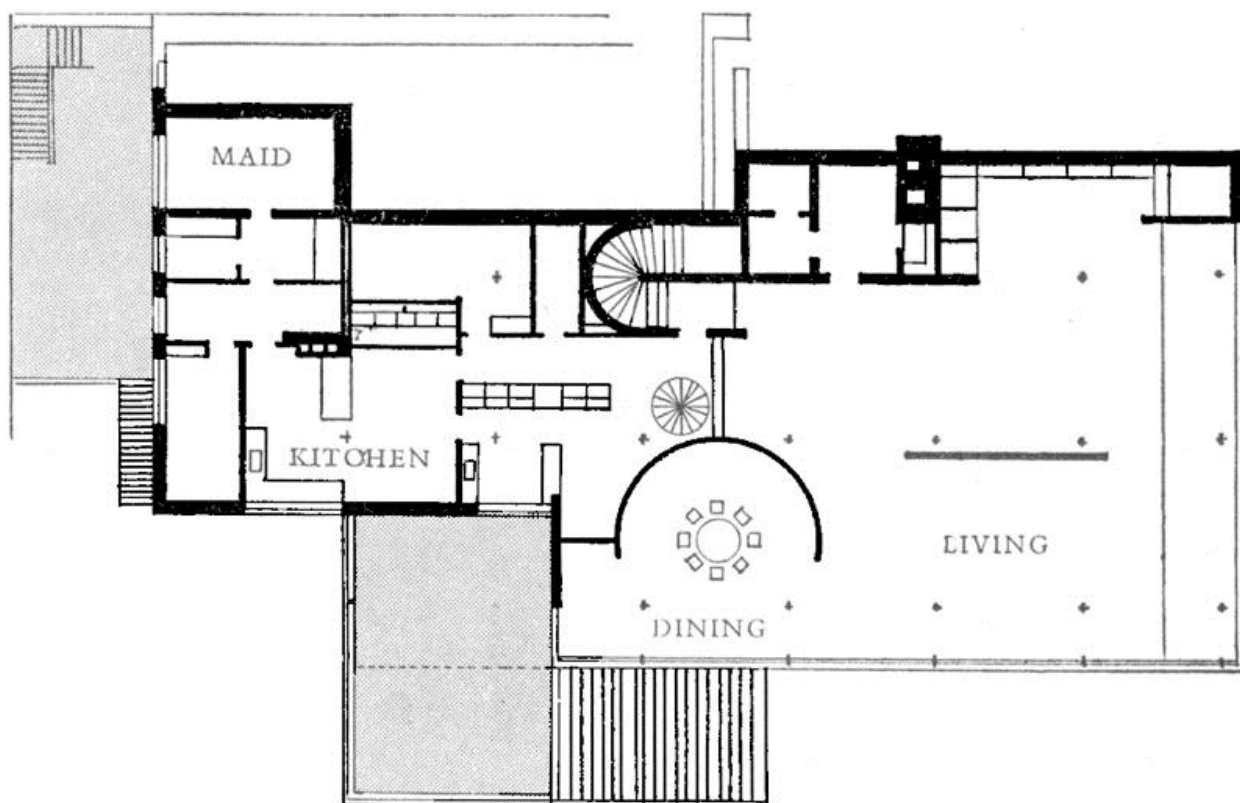


Рисунок 50. Ludwig Mies van der Rohe: Brno, Tugendhat house, 1930, plan

Особого качества распределения пространства на этой выставке Мис удалось добиться уже в доме Тугендхат 1930 года постройки в Брно, Чехословакия. Там также ширмы, разделяющие единое жилое пространство, совершенно отделены от изящных крестообразных металлических опор (рис. 50). Один из них, выполненный из черного дерева макассар, частично перекрывает обеденную зону и имеет полукруглую форму в плане, что заметно усиливает общий пространственный эффект. Внешне этот дом менее примечателен. На верхнем, или входном, уровне, выходящем на улицу, он довольно замкнутый и даже довольно неприступный; но в задней части, выходящей в сад, есть сплошная стеклянная стена высотой с комнату, обрамленная сверху и снизу оштукатуренными полосами. С одной стороны в прямоугольник плана включена открытая терраса, с которой на землю спускается широкий пролет каменной лестницы. Контраст с несколько похожей задней частью террас Ле Корбюзье хорошо отражает значительный спектр различных эффектов, возможных в жестких рамках новой архитектуры даже в этот, наиболее жестко доктринерский период конца двадцатых годов.

В двадцатые годы, как во Франции, так и в Германии, новая архитектура получила свое полное воплощение, сначала в проектах, а вскоре и в выполненных работах. В то же время Ле Корбюзье и Гропиус приводили в статьях и книгах аргументы в его защиту.^[483] Оба чрезвычайно красноречивые люди, один с эмоциональной насыщенностью поэта или проповедника, другой с холодной логикой ученого или профессора. Вскоре они нашли взволнованных читателей, а позже и преданных последователей по всему западному миру, поскольку их труды экспортировались, переводились,^[484] и перефразировались; но значительная деятельность этого периода была отнюдь не только французской и немецкой. Несмотря на сохраняющуюся жизнеспособность Амстердамской школы до середины двадцатых годов, новая голландская школа, связанная с Роттердамом, быстро приобрела национальное и международное значение. Уд,^[485] действительно, довел новую архитектуру

Голландии до зрелости точно в те же годы, что и Ле Корбюзье и их немецкие современники; Ритвельд и несколько других также внесли значительный вклад, в случае Ритвельда, возможно, равный по важности вкладу Уда.

Жилой комплекс Oud Mathenesse в Роттердаме, который компания Oud построила в 1922 году, сильно отличается от Спангена и Тушендийкена. На первый взгляд он может показаться более консервативным, поскольку состоит из небольших террасных домов с заметными черепичными крышами, а не из высоких многоквартирных домов. Но отшлифованные и окрашенные стены заменили кирпич более ранних роттердамских работ, напоминая о непринужденном оформлении его вилл на берегу моря, а также о довольно оригинальных проектах, которые он разработал за прошедшие годы. Более того, формы и расположение окон были очень тщательно продуманы, так что общий эффект очень похож на самые передовые проекты Ле Корбюзье и Мис, разработанные в том же году. Влияние художников De Stijl, возможно, не очень заметно на фасадах домов и магазинов; но во временном офисе управляющего зданием, который Оуд построил здесь в 1923 году, кубические деревянные элементы, окрашенные в основные цвета, создавали композицию, очень похожую на трехмерную картину неопластика. Следует, однако, отметить, что это, как и работы Дудока того периода, никоим образом не было связано с очень сложной неопластической скульптурой Вантонгерлоо. Фасад, созданный Удом в 1925 году для Café de Unie в Роттердаме, будучи двумерным, еще больше напоминал картину Мондриана, возведенную в архитектурный масштаб.

Уже упоминалось, что в 1923 году ван Дусбург работал в сотрудничестве с ван Эстереном над некоторыми замечательными исследованиями, наполовину абстрактными картинами, наполовину архитектурной изометрией. Ритвельд в доме Шредера 1924 года в Утрехте (фото [164В](#)) смело перенес такую гипотетическую неопластическую архитектуру дискретных плоскостей и структурных линий в мир реальности даже более полно, чем в своем более раннем магазине в Амстердаме.

Но к этому времени Уд почувствовал, что понял, что может предложить ему неопластицизм. В любом случае, теперь он был лично ближе к Мондрайну, чем к ван Дусбургу, а Мондрайн уехал из Голландии в Париж. В первой по-настоящему зрелой работе Уда, которая также остается его шедевром, "Две террасы с лавочками по концам", построенные в голландском Хук-оф-Холланд в 1926-1927 годах, но спроектированные годом или двумя ранее, исчезло всякое явное подражание современной живописи, за исключением ограничения цвета белой краской с небольшими штрихами основных элементов из дерева и металла (фото [163В](#)). Безмятежность этих гладких фасадов с их длинными правильными рядами горизонтальных окон, чрезвычайная утонченность деталей заборов и дверных проемов и, прежде всего, лиризм округлых магазинов, чьи стены полностью из стекла под консольными плитами, загнутыми вниз по концам, не имели себе равных ни в чем, что когда-либо построили Ле Корбюзье, Гропиус или Мис. Считается, что именно влияние Ван де Вельде побудило Оуда ввести здесь изгибы, к большому неудовольствию неопластиков.

Террасные дома Oud на выставке 1927 года в Штутгарте были столь же образцовыми по совершенству отделки, но чуть менее интересными по общему дизайну. Работы еще более молодого голландского архитектора Марта Стама (р. 1899), пожалуй, были лучше. Затем последовал очень крупный жилой проект Oud's Kiefthoek в Роттердаме, который был построен в 1928-30 годах. Здесь окна верхнего этажа каждой террасы образовали непрерывную полосу, но что-то от прежней изысканности было утрачено, как и в зданиях Гропиуса в Сименсштадте того же периода.

В Кифхуке от Уда потребовали предоставить церковь, а также жилье. Его пороки, так же как и достоинства, очень хорошо отражают состояние новой архитектуры в конце

десятилетия (Фото [164А](#)). Рассматриваемые как элементы абстрактной композиции, второстепенные элементы Кифхукской церкви виртуозно обработаны, облагорожены и — так сказать — одомашнены различными дополнениями почти промышленного порядка, такими, которые ранее составляли значительную часть разнообразного визуального интереса фабрики Гропиуса "Фагус". Но главный зрительный зал настолько похож на коробку, что выделяется среди рядов домов только своими размерами, никак не указывая на свое особое назначение - с таким же успехом это мог бы быть гараж. Гораздо более заметным образцом новой архитектуры, до сих пор считающимся лучшим зданием двадцатого века в Голландии, является фабрика van Nelle за пределами Роттердама, построенная в 1927-8 годах фирмой J. А. Бринкмана (1902-49) и Л. К. ван дер Влугта (р. 1894), но, вероятно, спроектированная Штамом (Фото [163А](#)). Следует также упомянуть голландскую фирму Б. Биджвоета (р. 1889) и Йоханнеса Дукера (1890-1935) за их замечательные работы двадцатых годов, начавшиеся с нескольких домов в стиле Райт в 1924 году в Кийкдуине, но вскоре ставшие такими же продвинутыми, как у Оуда или Ритвелда.

Условия двадцатых годов — или, точнее, особые условия, в которых начинающим архитекторам приходилось работать и, в значительной степени, они даже казались довольными своей работой, — довольно значительно ограничивали их возможности. Во Франции обычные клиенты, часто американцы, а не французы, искали дома, которые были *авангардными* и идеологически были связаны с живописью кубистов и посткубистов. По отношению к утилитарной сфере недорогого жилья новые архитекторы повсюду чувствовали особую ответственность; в Германии и Голландии они с готовностью находили широкие возможности для официального трудоустройства на такой работе. Их пристальный интерес к эстетическим возможностям инженерного дела вызвал у них особую симпатию к промышленному строительству, но крупные возможности, такие как фабрика van Nelle, были очень редки. Баухауз Гропиуса, большое и сложное сооружение, служащее культурным целям, и Павильон Барселоны, здание, практически не имеющее другой цели, кроме как быть красивым, были важными исключениями в ряду продукции, характеризующейся удивительной международной последовательностью типов, а также характера.

Тем не менее, на самом деле нетрудно отличить руки разных отдельных архитекторов, и с этого времени пути четырех первых лидеров начали определенно расходиться. В основном это была работа поздних посетителей, которых в двадцатые годы было большое количество только в Германии, которые стремились к монотонности и анонимности. Никогда с первых лет девятнадцатого века, когда романтический классицизм в руках второго поколения достиг сравнимой ясности стилистического определения, не существовало такой жесткой и смиренно принятой архитектурной дисциплины. Однако некоторые люди, такие как Мендельсон и Дудок, сохранили в своей практике новой архитектуры сильные следы более ранних особенностей. Поэтому во многом их работе недостает чистоты и уверенного мастерства четырех инициаторов. Но универмаги Мендельсона Schocken, построенные в нескольких городах Германии в конце двадцатых годов — в Нюрнберге и Штутгарте в 1926-1927 годах, в Хемнице в 1928 году — и его магазин Petersdorf в Бреслау в 1927 году, безусловно, превосходят по интересу и жизнеспособности новые городские дома и пригородные виллы во Франции; не говоря уже о жилых комплексах в Германии, которые к концу десятилетия были построены в таком большом количестве архитекторами-буквалистами, приверженцами новой архитектуры. Работа таких дизайнеров демонстрировала весь наивный энтузиазм, подчиненность дисциплине и доктринерские черты деятельности новообращенных в любой области.

Но когда в своем доме в Колумбусе в Берлине в 1929-31 годах Мендельсон, наконец, принял сопоставимую дисциплину, он смог сохранить большую часть своей прежней жизненной силы. Здесь он построил действительно парадигматическое коммерческое здание — почти небольшой небоскреб, — такое, какое ни у кого из четырех лидеров никогда не было возможности довести до исполнения в двадцатые годы. Во многом то же самое можно сказать и о значительно более позднем 'небоскребе-младенце", построенном Эразмом Хьюисом Дудока в 1939-40 годах в Кулзингеле в Роттердаме. Это до сих пор, после фабрики ван Нелле, одно из лучших зданий Роттердама, несмотря на всю послевоенную реконструкцию (см. Главу [25](#)).

По мере распространения новой архитектуры в другие страны примерно в 1930 году, естественно, наиболее очевидным стал наименьший общий знаменатель ее потенциальных возможностей. Однако как раз в этот момент разразилась международная депрессия; строительный бум, с которым появление новой архитектуры было в лучшем случае связано по совпадению, вскоре застопорился. Более того, в Германии в начале тридцатых годов, как и в России, а также значительно позже и менее жестко в Италии, авторитарный режим наложил запрет на новую архитектуру. Такие лидеры, как Гропиус, Мис и Мендельсон, покинули страну, и новая архитектура там приостановилась до падения Гитлера.

ГЛАВА 23

БОЛЕЕ ПОЗДНЯЯ РАБОТА ЛИДЕРОВ ВТОРОГО ПОКОЛЕНИЯ

Историки, будь то политики или искусства, в идеале должны держаться на некотором расстоянии от своих объектов благодаря удаленности во времени; вместо этого удаленность в пространстве иногда служит той же цели. Однако теперь этот историк достиг той точки, в которой он вышел на сцену; он должен писать, как часто вынуждены писать государственные деятели, пишущие историю, о событиях, о которых он знает из первых рук - и, следовательно,, увы, о предрассудках из первых рук. Архитекторы, настоящие действующие лица в истории архитектуры, часто не только строят, но и пишут; со времен Витрувия было много людей, чья слава зависела как от их книг, так и от их зданий, и не в последнюю очередь от нескольких людей, которым посвящена третья часть этой книги. Но те, кто пишет об архитектуре как историки и критики, не будучи активными строителями, кто просто объясняет, отбирает и иллюстрирует значимые работы своего времени или даже прошлого — особенно ближайшего прошлого, — также в какой-то степени второстепенные действующие лица на сцене. Поэтому они не могут быть просто нейтральными наблюдателями, сообщающими без *пристрастия* об идеях и достижениях других, как бы они ни старались сохранить свою объективность.

Написать единственную монографию о Райте, вышедшую на французском языке, предоставить первый отчет о новой архитектуре на английском языке, опубликовать книгу о творчестве Уда в конце двадцатых, каким бы скромным ни был этот вклад, - все это действия, указывающие на раннюю приверженность со стороны этого автора. Подготовка в 1931 году совместно с Филипом Джонсоном первой Международной выставки современной архитектуры, состоявшейся в Музее современного искусства в 1932 году, на которой Ле Корбюзье, Гропиус, Уд и Мис были отмечены как лидеры новой архитектуры, и публикация — также совместно с Филипом Джонсоном — книги под названием *Международный стиль* ^[486] в то время были еще более определенными и противоречивыми актами участия в выставке современной архитектуры. диалектика архитектурного развития в этом столетии.

Если кажется необходимым упомянуть эти публикации здесь, а не просто сослаться на них в Примечаниях или перечислить в Библиографии, то это делается не из хвастовства, а скорее в качестве извинения. С этого момента идеальная объективность историка, бескорыстно пытающегося собрать воедино прошлое на основе изучения сохранившихся памятников и соответствующих современных документов, неизбежно окрашивается, если не сводится на нет, субъективизмом критика, описывающего события, о которых он знает из первых рук. Относительно них, конечно, его нынешние мнения имеют не больше реальной исторической ценности, чем те, которых он придерживался и опубликовал ближе ко времени, когда произошли эти события. При этом условии полотно теперь может быть несколько расширено.

К началу тридцатых годов новая архитектура ни в коем случае не ограничивалась Францией, Германией и Голландией - странами, где она зародилась. Тем не менее, за возможным исключением Алвара Аалто (р. 1898) в Финляндии, до того времени не

появлялся ни один другой лидер такого калибра, как ранняя четверка. Строительство в 1928-9 годах в Турку для газеты "*Турун саномат*" было первой завершенной зрелой работой Аалто. При этом пластическая обработка бетонных опор^[487] в интерьере привнесла новую и индивидуальную нотку архитектурной выразительности в откровенно индустриальную обстановку. Его туберкулезный санаторий в Паймио 1929-33 годов постройки соперничал с Баухаузом по размерам, если, возможно, не по сложности, и был почти первой^[488] крупной демонстрацией особой применимости новой архитектуры к больницам. Городская библиотека в Виипури, спроектированная еще в 1927 году, но законченная только в 1935 году, была более оригинальным примером новой архитектуры. В частности, тамошний лекционный зал с акустическим потолком неправильной волнистости, сделанным из деревянных планок, был поразительно новым.

В Соединенных Штатах дом Ловелла в Лос-Анджелесе открыл в 1929 году американскую карьеру Ричарда Дж. Нейтры (р. 1892), австрийца, который недолгое время работал с Райтом. В этом доме, с его консолями, широкими площадями из стекла и объемной композицией, Нейтра продемонстрировал завершенность, с которой он уже отверг широкую дорогу Райта и принял более ограниченные устремления новой архитектуры Европы. Более того, никогда, пожалуй, идеалы Райта и следующего поколения не казались столь резко противоположными, как именно в это время. Но зрелая работа Нейтры началась значительно позже этого.

В 1930-1922 годах в Нью-Йорке возводился самый высокий из всех небоскребов - Эмпайр Стейт Билдинг от Shreve, Lamb & Harmon; это была башня в форме в местных традициях, хотя и лишенная напоминающих стилистических деталей. Однако в те же годы хорошо зарекомендовавший себя "традиционный" архитектор Джордж Хоу (1886-1954),^[489] совместно со швейцарцем Уильямом Э. Леказе (р. 1896), который был учеником Карла Мозера, вернулся к салливанской плите при проектировании здания Общества сберегательного фонда Филадельфии (Фото №169: pl169). Более того, они обработали свою плиту в соответствии с принципами, разработанными ведущими европейскими представителями новой архитектуры за предыдущие десять лет. Прошло несколько десятков лет, прежде чем в американских городах были построены другие небоскребы такого значительного и выдающегося дизайна (см. Главу 25).

В Швеции Э. Г. Асплунд (1885-1940), архитектура которого до сих пор была "нео-неоклассического" порядка, чрезвычайно четкой и изысканной, но определенно напоминающей,^[490] обратился к новой архитектуре Ле Корбюзье и Гропиуса незадолго до завершения строительства Центральной библиотеки Стокгольма (фото [176А](#)), здания, впервые спроектированного в 1921 году, но открытого только в 1928 году (см. Главу [24](#)). Для Стокгольмской выставки 1930 года, за организацию которой он полностью отвечал, Асплунд вскоре спроектировал обширный и элегантно разнообразный ряд павильонов, в полной мере использовавших возможности новой архитектуры. В Дании Кей Фискер (р. 1893) претерпела несколько менее радикальное обращение практически в то же время.

В эти годы также началась английская карьера Бертольда Любеткина^[491] (р. 1901), русского, который поселился в Англии в 1930 году после работы некоторое время во Франции. Его ранний дом с гориллами в лондонском зоопарке Риджентс-Парк вскоре затмил меньший, но гораздо более примечательный бассейн для пингвинов 1933-5 годов постройки, который является почти произведением конструктивистской скульптуры (Фото [172В](#)). Кроме того, в 1933-1945 годах компанией Tecton group, лидером которой был Любеткин, был возведен высотный жилой дом для среднего класса Highpoint I в Хайгейте за пределами Лондона. Благодаря прекрасному расположению на вершине холма с видом на Хэмпстед-Хит, эта крестообразная башня соперничала по интересу и качеству с кварталом

Кларте Ле Корбюзье в Женеве 1930-1922 годов постройки. Почти столь же впечатляющим, и, подобно Highpoint, с ним вряд ли сравнятся аналогичные работы в Лондоне с тех пор, является универмаг Питера Джонса на Слоун-сквер, спроектированный в 1935 году Уильямом Крэбтри.^[492] Уже в 1933 году Мендельсон поселился в Англии, несколько лет практиковал там в партнерстве с Сержем Чермаевым (р. 1900), прежде чем в 1936 году переехать в Израиль. С 1934 по 1937 год Гропиус находился в Англии, работая с Э. Максвеллом Фраем (р. 1899); Марсель Брейер (р. 1902), венгерский ученик Гропиуса из Баухауза, также находился в Англии, работая с Ф. Р. С. Йорком (1906-62). К середине тридцатых годов Коннелл, Уорд и Лукас,^[493] Уэллс Коутс (1895-1958) и Фредерик Гибберд (р. 1908) также хорошо начали свою карьеру.^[494]

В Италии, где проекты архитектора ассоциировались с футуризмом,^[495] Антонио Сант'Элиа (1888-1916) перед своей смертью в Первой мировой войне предложил замечательное предчувствие новой архитектуры двадцатых годов, в эти годы на сцене появился свежий талант, по крайней мере сравнимый по интересу и индивидуальности с Любеткиным. Дом Фасцио в Комо 1932-6 годов работы Джузеппе Террагни (1904-43) почти так же оригинален, как библиотека Виипури Аалто, но совсем другой (Фото [172А](#)). Использование тонкого мрамора и присущим ему классицизмом он напоминает Миса, но при этом настолько же средиземноморский по духу, насколько северными являются его работы. К сожалению, как и Сант'Элиа до него, Террагни был убит во время Второй мировой войны, последовавшей через несколько лет после начала его карьеры. Однако фирма Луиджи Фигини (р. 1903) и Джини Поллини (р. 1903), которые по-прежнему остаются лидерами итальянской современной архитектуры, также в это время произвели впечатление на 'Дом художника', который они показали на Пятой триеннале в Милане в 1933 году. Это было так же спокойно и по-латыни в обращении с "международным" словарным запасом формы.

Железнодорожный вокзал Флоренции, построенный в 1934-6 годах Джованни Микелуччи (р. 1891) и пятью ассоциированными архитекторами, также заслуживает упоминания. Микелуччи нельзя сравнивать с Terragni или Figini & Pollini, но его станция была самой передовой в мире со стилистической точки зрения, когда она была построена. Более того, как и Casa del Fascio в Комо, он представляет собой заметное свидетельство поддержки, которую фашистский режим все еще оказывал *национальной архитектуре* в то время, когда и в Германии, и в России другие авторитарные режимы отвергали интернациональный стиль. Строительство вокзала Термини в Риме (номер [183В](#)) было начато еще раньше по проекту Анджоло Маццони. Однако своей выдающейся репутацией лучшей станции двадцатого века она обязана новому проекту Эухенио Монтуори (р. 1907) и его сотрудников, подготовленному в 1947 году и, наконец, доведенному до эффективного завершения в 1951 году (см. Главу [25](#)).

Тем не менее, несмотря на все более широкое распространение новой архитектуры к середине тридцатых годов, Ле Корбюзье и два немца сохранили свои лидирующие позиции на международной арене, несмотря на экономическую депрессию во Франции и изгнание Гитлера из Германии. Если объем выполняемой ими работы был значительно сокращен — в случае Mies за несколько лет до нуля, — то географический диапазон их деятельности теперь значительно расширился. Сегодня, например, работы Ле Корбюзье можно найти от Ла-Платы в Аргентине до Чандигарха в Индии; он также был консультантом по двум крупнейшим и наиболее впечатляющим зданиям в Новом Свете, построенным незадолго до и сразу после Второй мировой войны, Министерству образования и общественного здравоохранения в Рио (Фото [171](#)) и Секретариату Организации Объединенных Наций^[496] в Нью-Йорке.

Гропиус и Мис, поселившиеся в Америке в конце тридцатых годов, стали фигурами, имевшими решающее значение в реформе американского архитектурного образования^[497], а также стали более продуктивными архитекторами после войны. В Гарвардском университете^[498] и в Технологическом институте Иллинойса, соответственно, они задали темп нескольким американским архитекторам, которые позже стали ведущими преподавателями, такими как Хоу в Йельском университете и У. У. Вурстер (р. 1895) в Массачусетском технологическом институте и Калифорнийском университете. Мендельсон, все еще очень индивидуалист, но с заметной международной репутацией, основанной на том, что он создал в Англии и Израиле, а также на своих более ранних работах двадцатых годов в Германии, практиковал в Америке после войны вплоть до своей смерти.

Такое расширение сферы деятельности и прямое влияние европейских лидеров еще больше подчеркнули универсальный характер новой архитектуры. Сегодня американские архитекторы, такие как фирма Skidmore, Owings & Merrill,^[499] работающие так далеко от дома, как Турция, или Эдвард Д. Стоун (р. 1902), строящий на трех континентах, представляют собой едва ли не самые характерные поздние примеры того, что — и в их случаях большинство критиков согласятся — вполне справедливо называется Международным стилем. Американские посольства в Копенгагене и Стокгольме, а также квартиры для сотрудников посольств в Нейи и в Булони под Парижем, все от Rapson^[500] и Ван де Грахт, являются, пожалуй, наиболее выдающимися примерами американской работы за границей 1950-х годов.

Но не было бы ни отеля El Panamá в Панаме (1950) фирмы Stone, ни стамбульского отеля Hilton (1954) фирмы Skidmore, ни такой программы строительства за рубежом со стороны правительства Соединенных Штатов, которая отвечала за построенные посольства Rapson & Van de Gracht в начале пятидесятих и те, что с тех пор были построены Ээро Саариненом в Лондоне и Осло, Гропиусом и ТАС в Афинах, Stone в Нью-Дели и Breuer в Гааге, если бы не новаторство европейцев, и это новаторство не прекратилось в тридцатые годы. Только в случае с Удом, из-за серьезного недомогания, которое отстранило его от практики на много лет после 1930 года, *маневр* был фактически завершен в двадцатые годы; и даже сейчас он снова довольно активен. В случае с Ле Корбюзье и Мисом, если не с Гропиусом, их крупнейшие заказы поступили только после Второй мировой войны. Их влияние в 1950-х годах было все еще так же велико, как и примерно в 1930 году, в случае Миса значительно больше. Середина двадцатого века пришла к признанию стилистической преемственности, чего так и не смог сделать девятнадцатый век, когда традиция романтического классицизма окончательно сошла на нет. Часто авантюрные поздние работы этих людей, ныне ставших старшими государственными деятелями современной архитектуры, к счастью, в какой-то степени уравнивали те более жесткие интерпретации дисциплины, которую они основали, интерпретации, которые постоянно угрожали после конца двадцатых стать академическими и замороженными в той или иной стране.

Многие из наиболее характерных требований эстетического канона Ле Корбюзье, заявленных в его проектах начала двадцатых годов и нашедших отражение в череде домов, приведших к дому Савойя 1929-30 годов, включая ограничения, послушно принятые почти повсеместно передовыми архитекторами в конце двадцатых, уже игнорировались в зданиях — которые он сам спроектировал в начале тридцатых. Дом, который он построил для Элен де Мандро в Ле-Праде в Провансе в 193-1901 годах, построен не на *пилотисе*, а прочно стоит на террасе; и его стены, хотя и прочные, сделаны из грубого, необработанного щебня. Тихий и прямоугольный, без лирических изгибов и с небольшим количеством красок, этот дом вписывается в окружающий ландшафт, как всегда делал Райт. Казалось, Ле Корбюзье здесь почти открыто заявляет об уважении к местным материалам и скромному деревенскому мастерству, которое ассоциируется с Войси и его английскими

современниками поколением ранее, что, несомненно, было бы для него проклятием в двадцатые годы. С другой стороны, пентхаус, который он построил в 1931 году для Карлоса де Бистеги на крыше многоквартирного дома на Елисейских полях в Париже, был полностью из листового стекла и белого мрамора. В этом было что-то от сверкающей элегантности павильона Миса в Барселоне двумя годами ранее, где полированный мрамор, когда-то так блестяще использовавшийся Лоосом, впервые был возвращен после десятилетия ограничения аскетичных и непостоянных поверхностей расписной штукатурки.

Здание Армии спасения, которое Ле Корбюзье возвел в 1931-2 годах на улице Кантагрель в Париже, больше соответствует канонам двадцатых годов. К сожалению, первоначальная навесная стена теперь изрезана выступающими солнечными лучами, добавленными в ходе послевоенной реконструкции бывшим партнером Ле Корбюзье Пьером Жаннере. Многоквартирный дом Maison Clarté 1930-2 годов постройки в Женеве почти так же полностью застеклен.

В первую очередь это было швейцарское общежитие в Университетском городке Сите в Париже, спроектированное в 1930 году и построенное в 1931-2 годах, в котором были представлены различные совершенно новые элементы планировки и дизайна, которые Ле Корбюзье значительно доработал после Второй мировой войны (фото [165B](#)). *Пилоты*, которыми он пользовался в двадцатые годы, были тонкими и круглыми, скорее похожими на колонны Перре, хотя и без их граней и капителей; но здесь двойной ряд тяжелых опор сложного формованного сечения несет на себе жилой блок, который консольно выступает из них как спереди, так и сзади. Бутовая кладка дома Мандрот была использована здесь еще раз для создания высокой сплошной стены неправильной формы в задней части здания; текстурированная поверхность этой стены в тон и ее эффект монолитности контрастируют как с открытым бетоном конструктивных элементов, так и с гладкими участками тонкой каменной облицовки на верхних стенах. Изгибы в ранних работах Ле Корбюзье почти всегда были ограничены прямоугольником и никогда не выполнялись из массивных материалов; тем не менее, они не утратили своей элегантности, будучи обработаны таким смелым и органичным способом. Это тесно связано с его более поздними картинами, ярким примером которых является фреска в общей комнате.

Международная депрессия обрушилась на Францию в начале тридцатых годов еще полнее, чем на другие страны, и в последующем не было никакого возрождения строительной деятельности, подобного тому, что наблюдалось в других странах в годы, предшествовавшие Второй мировой войне. Таким образом, деятельность Ле Корбюзье все больше и больше ограничивалась проектами, большинство из которых выполнялись по заказам за пределами Франции. Однако в 1933 году на авеню Нунгессер и Коли, 24, на западной окраине Парижа, был построен небольшой многоквартирный дом, очень похожий на Дом Кларте в Женеве. Самая интересная часть этого здания - собственный пентхаус архитектора наверху; там, как и другой Соан, он экспериментировал в небольших масштабах с различными помещениями со сводчатыми крышами.

В скромном доме на 49 авеню дю Шене в Вокрессоне 1935 года постройки изгибов в плане не больше, чем в доме Мандро, но сегментные бетонные своды прикрывают прямоугольные отсеки, из которых состоит план. Более того, словно для того, чтобы подчеркнуть возвращение Ле Корбюзье к природе после его прежней преданности абстрактному и механистическому, на их кронах растет трава, обеспечивающая изоляцию. Открытый каркас бетонной конструкции, там, где он не заполнен стеклянным кирпичом, имеет панели из щебня.

Проекты Ле Корбюзье тридцатых годов часто включали новые идеи, которые другие использовали еще до того, как он сам смог воплотить их в выполненных работах. Например, Министерство образования и общественного здравоохранения в Рио-де-Жанейро, в котором он был только консультантом, спроектированное в 1937 году и завершенное в 1942 году Лусио Костой (р. 1902), Оскаром Нимейером (р. 1907) и группой других, великое здание, которое так блестяще открыло историю новой архитектуры в Бразилии (Фото [171](#)), включало в себя на западном фасаде выступающие солнечные панели, которые он впервые предложил в 1933 году для некоторых высотных зданий, которые предполагалось возвести в Алжире. Такие солнечные перерывы вскоре стали характерными для архитектуры середины века во всех странах, где солнечный жар и яркий свет представляли серьезную проблему, — как в Азии и Африке, так и в Южной Америке. Благодаря этому устройству цельностеклянная стена, излюбленная крупномасштабная тема новой архитектуры со времен ранних проектов небоскребов Миса, получила столь необходимую функциональную коррекцию. Как часто бывало раньше, реальная (или предполагаемая) практическая потребность способствовала удовлетворению явных или скрытых эстетических устремлений; солнечные лучи очень сильно усиливают трехмерный интерес больших фасадов, заменяя гладкие плоскостные эффекты, характерные для двадцатых годов, более четкой обработкой поверхности, связанной с выражением каркасной структуры, но независимой от нее. Перерывы на солнце стали использоваться даже там, где они вряд ли нужны, совсем как в случае с различными другими клише современной архитектуры.

После войны три основные работы Ле Корбюзье, по оценке многих критиков, его шедевры, значительно продвинули скульптурные тенденции его архитектуры тридцатых годов. Однако в одном из них, многоквартирном доме под названием Unité d'Habitation,^[50] далеко за бульваром Мишле в Марселе, который был впервые спроектирован в 1946 году и окончательно завершен в 1952 году, есть и другие достопримечательности. Unité масштабно реализует идеи Ле Корбюзье о массовом жилье, создавая единую высокую плиту, достаточно большую, чтобы вместить все сообщество, и включающую, на полпути, этаж, предназначенный для размещения магазинов, а также других коммунальных объектов на крыше (Фото № 166: pl166). Оригинальная секция позволяет оборудовать жилые комнаты на двух этажах во всех квартирах, а также использовать систему подъемников без остановок (рис. [51](#)). Каркас перед стенами обеспечивает защиту от солнца высоких окон гостиной, а также неглубоких балконов в каждой квартире как спереди, так и сзади.

Как и в Swiss Hostel, Unité устанавливается на центральных опорах, расположенных в два ряда. Они гораздо более массивны в скульптурном отношении, чем более ранние в Париже, и почти антропоморфно выражают тяжесть. Все залитые бетонные поверхности остаются шероховатыми в том виде, в каком они были получены из форм, а сборные элементы внешней системы sun-break имеют открытый галечный заполнитель. Все здесь смелое и мужественное, даже грубое, что указывает на полный поворот в понимании Ле Корбюзье сущностной "природы" — сама по себе довольно райтовская концепция — конкретного. Абстрактный пейзаж скульптурных форм на крыше играет контрапунктом с великолепным фоном гор. Невольно вспоминается крыша Дома Мила Гауди в Барселоне (Фото [137A](#)); там даже есть несколько глазурованных плиток, вделанных в бетон, чтобы придать нотки 'постоянной полихромности'. Тем не менее, окно в вестибюле у основания плиты довольно неопластичное по рисунку его элементов и использованию цветного стекла; в то время как самые смелые цвета, ни в коем случае не ограничиваясь основными, используются по бокам от солнечных лучей, хотя и не на какой-либо из внешних поверхностей. Таким образом, поздняя архитектура Ле Корбюзье обогатилась своего рода эклектикой, весьма далекой от его пуристской эстетики двадцатых годов.

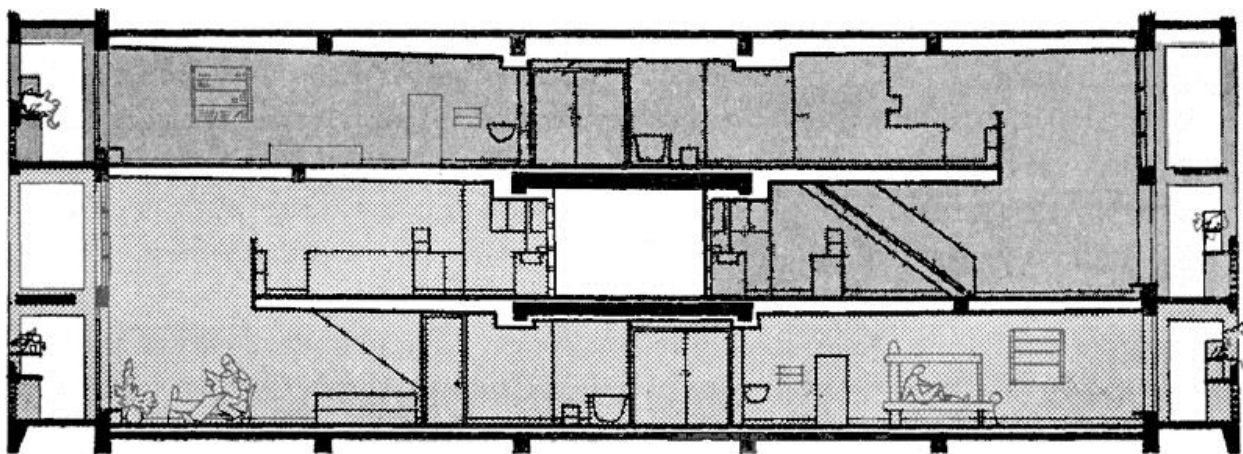


Рисунок 51. Ле Корбюзье: Марсель, Объединение жилья, 1946-52, секция из трех этажей

В индийском городе Чандигарх, где Ле Корбюзье нес общую ответственность за планирование всей новой столицы штата Пенджаб и строительство основных общественных памятников, к середине пятидесятых годов был закончен только один или два; остальная часть города была работой других архитекторов, в основном Пьера Жаннере и английской фирмы Максвелла Фрая и его жены Джейн Дрю. Верховный суд, ^[502] построенный Ле Корбюзье в 1952-6 годах, еще более скульптурный, чем Unité в Марселе. Непрерывный бетонный свод, похожий на зонт, возвышается высоко над крышами залов судебных заседаний, обеспечивая свободное прохождение воздуха. Поддерживают его большие закругленные опоры, которые переходят в вогнутые поверхности над ними, почти как структурные элементы Casa Milá, но здесь монументального масштаба. На западной стороне установлены глубокие ящики с яркими красками на потолках, как на солнечных площадках Unité, которые защищают застекленные стены залов судебных заседаний от солнца и создают трехмерную игру, впервые использованную в the Ministry в Рио.

Длинное здание Секретариата в Чандигархе, также построенное в 1952-1956 годах, с очень разнообразной схемой перерывов на солнце, менее ново, чем Высокие суды; но не следует игнорировать другие работы середины пятидесятых годов в Ахмедабаде (см. Главу [25](#)). Однако самое необычное здание Ле Корбюзье позднего периода находится во Франции, а не в Индии, и поэтому значительно более доступно. Как архитекторы, так и миряне неизменно были впечатлены интенсивной эмоциональностью его церкви Нотр-Дам-дю-О в Роншане, Южная Сона, ^[503] построенной в 1950-5 годах. Будет ли эта церковь когда-нибудь иметь такое же влияние, какое уже имело Unite, остается спорным из-за ее совершенно особого характера. Но это, безусловно, сделало даже более очевидным, чем Высшие суды, тот факт, что Ле Корбюзье в пятидесятые годы двигался почти в противоположном направлении от того, в котором он лидировал в двадцатые.

В преувеличенной фразе Ле Корбюзье описал свои ранние дома как *машины для жилья*; но Нотр-Дам-дю-О больше похож на огромную скульптуру, чем на "машину для молитвы" (Фото [167](#)). Он, который когда-то подталкивал архитектуру к механистичности, точности и объемности, теперь представляет собой образец нового стиля, настолько пластичного, что почти натуралистичен, как многоквартирные дома Гауди пятидесятью годами ранее. Стены и крыша имеют грубую, даже почти брутальную отделку и настолько массивны и основательны, что внутреннее убранство церкви в определенное время суток кажется явно плохо освещенным из-за крошечных глубоко утопленных окон, которые неровно проникают в боковые стены. Вместо эстетического выражения, имитирующего безличные результаты инженерных расчетов, здесь присутствует качество работы от руки, сравнимое со спонтанностью скульптора. Более того, там, где подтекст его характерных зданий

двадцатых годов был полностью присущ современности, это пробуждает глубокие доисторические атавизмы — и вполне намеренно. До сих пор далеко не ясно, свидетельствуют ли Высокие суды в Чандигархе и церковь в Рончампе о глубоком расколе в современной архитектуре или представляют собой скорее важный поворотный момент. Лишь немногим пока удалось с каким-либо отличием следовать намеченной ими линии развития (см. Главу [25](#) и [эпилог](#)).

Более поздняя работа немецких лидеров не вызывает таких сложных критических проблем, как работа Ле Корбюзье; тем не менее, иногда она развивалась в направлениях, которых совсем нельзя было ожидать от их самых известных работ двадцатых годов. Более того, их карьера потерпела более серьезный крах из-за политических невзгод на их родине, чем Ле Корбюзье пострадал от экономических невзгод Франции. В 1930 году Мис стал директором Баухауза, оставаясь им до тех пор, пока он не был закрыт Гитлером в 1933 году. Хотя еще в том же году он выиграл конкурс на работу в рейхсбанк в Берлине, при нацистах ему не разрешалось работать, и поэтому он поселился в Соединенных Штатах в 1938 году после предварительного визита в предыдущем году.

Как уже отмечалось, Мендельсон и Гропиус, покинув Германию в 1933 году, сначала поселились в Англии, и оба проделали там значительную работу — если и не особенно важную для их собственной карьеры, то уж точно важную для ранней стадии развития современной архитектуры в Англии. Вместе со своим английским партнером Максвеллом Фраем Гропиус в 1935-1977 годах отвечал за колледж Импингтон Виллидж в Кембриджшире; это задавало новый темп развития школьного дизайна в Англии в послевоенные годы, возможно, лучший в мире. Мендельсон вместе с Чермаевым построили в 1934-1945 годах павильон Де Ла Варр в Бексхилле на побережье Сассекса. В целом это довольно традиционный пример новой архитектуры; но в нем есть полукруглая застекленная лестничная башня, которая напоминает о более лиричных чертах его лучших ранних работ, таких как универмаги Schocken.

Из Англии Мендельсон переехал в Израиль, где построенный им крупный государственный госпиталь в Хайфе и Медицинский центр Университета Хадасса в Иерусалиме на горе Скопус, оба 1936-198 гг., демонстрируют наиболее искусную адаптацию международных европейских канонов к более жаркому климату и иным культурным традициям, отчасти как в случае со Служением в Рио. Только с началом войны в 1941 году Мендельсон обосновался в Америке. Там его больница Маймонида в Сан-Франциско в 1946-50 годах, синагоги и еврейские общинные центры в Кливленде (1946-52), Сент-Луисе (1946-50), Гранд-Рапидсе (1948-52) и Сент-Поле (1950-4) продолжали иллюстрировать его очень личное владение общепринятыми элементами новой архитектуры, с включением тут и там аномальных черт, которые, по-видимому, относятся к гораздо более раннему периоду его карьеры.

Гропиус отправился напрямик из Англии в Америку в 1937 году, получив приглашение декана Джозефа Хаднута из Высшей школы дизайна стать профессором архитектуры Гарвардского университета. В следующем году он стал председателем департамента архитектуры, и эту должность он сохранял до 1953 года. Как уже было сказано, его главный вклад в архитектуру Америки был внесен как педагог. Однако в партнерстве с Брейером, которого он привел в Гарвард, он построил несколько домов, в том числе свой собственный в Линкольне, штат Массачусетс, а также жилой комплекс в Нью-Кенсингтоне, штат Пенсильвания, в 1938-41 годах. В целом они не более успешны, чем большая часть его работ конца двадцатых годов в Германии, несмотря на разумные усилия адаптировать европейский стиль к американским методам строительства, особенно в том, что касается использования дерева, как в конструкции, так и для обшивки. Этот отказ Гропиуса от

железобетона и обработанных поверхностей параллелен несколько более раннему возвращению Ле Корбюзье к использованию местных и традиционных материалов. Дома, спроектированные Брейером после того, как он расстался с Гропиусом, представляют значительно больший внутренний интерес; как, возможно, естественно для работ молодого человека, они демонстрируют более полное соответствие характерным привычкам жизни и методам строительства Нового Мира. Два крупномасштабных заказа - для здания ЮНЕСКО ^[504] в Париже (сейчас почти завершено) и для магазина Bijenkorf в Роттердаме (1955-1977), не говоря уже о посольстве США в Гааге, - вернули его на европейскую сцену, но уже как американского, а не венгерского или немецкого архитектора.,

Все основные американские работы Гропиуса были выполнены после войны. К середине пятидесятых годов в него входили две школы в Эттлборо, штат Массачусетс, одна 1948 и одна 1954 годов рождения, а также Аспирантский центр Гарвардского университета в Кембридже, штат Массачусетс, 1949-50 годов рождения. Все три здания были спроектированы — как и уже упомянутое посольство в Афинах, строительство которого еще не завершено — совместно с фирмой, известной как ТАС (The Architects' Collaborative), состоящей из группы молодых архитекторов, все, кроме одного, получили образование в Йельском университете, созданной в 1946 году. В двойном четырехугольнике зданий Гарварда, образующем сам по себе почти полноценный небольшой колледж, архитектура двадцатых годов сохранилась без особых изменений. Однако штукатурку стен заменил светлый кирпич, и наблюдается определенное, довольно сдержанное использование изгибов в плане и угловых соотношений в деталях, отражающих идеи, которые появились в новой архитектуре только в тридцатые годы. Школы Эттлборо менее претенциозны и в целом более успешны, во многом совершенствуя Импингтонский колледж тридцатых годов Гропиуса и Фрая в Англии. После его ухода с поста профессора Гропиус и ТАК стали проявлять все большую активность, и он продолжал представлять свои хорошо известные архитектурные доктрины в лекциях, статьях и книгах. ^[505]

Приехав в Соединенные Штаты на год позже Гропиуса, Мис также нашел там свои величайшие возможности, причем почти сразу. В 1939 году ему было поручено спроектировать всю новую группу зданий для Иллинойского технологического института, который переезжал в южную часть Чикаго. В этой схеме, имеющей урбанистический масштаб и протяженность, повсюду преобладает классический, даже почти академический порядок (рис. [52](#)). Здания, которые ему удалось построить, два во время войны 1942-1944 годов и еще много после 1945 года, отличаются сравнительно классическим спокойствием. Но они также с безжалостной логикой передают характер своей преимущественно стальной каркасной конструкции. В них Мис практически возродил архитектурные детали благодаря точности и проработанности обращения с элементами металлической конструкции. Как и в аспирантуре Гропиуса, штукатурку вместо монолитных стеновых панелей заменяет светлый кирпич. Строгие узоры металлических конструкций, окрашенных в черный цвет, организованы с некоторой чистотой полотен Мондрайна двадцатых годов, но с доминирующей симметрией. Это относится и к внутренней планировке отдельных зданий. Однако последнее здание, Crown Hall, в котором размещается архитектурная школа, построенное в 1956 году, не разделено на главном этаже и, таким образом, представляет собой наиболее экстремальное воплощение его более поздних идеалов, как в конструктивном плане, так и в планировке.

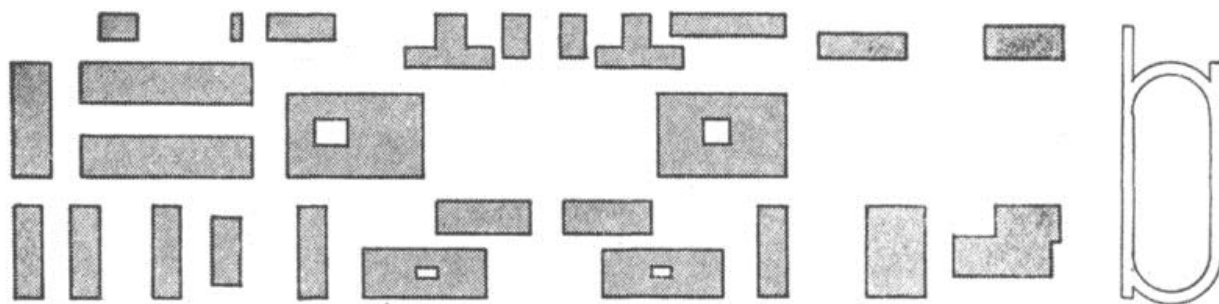


Рисунок 52. Ludwig Mies van der Rohe:
Chicago, Illinois Institute of Technology, 1939-41, general plan

Мис также построил дома и несколько высотных многоквартирных домов в Чикаго и его окрестностях, а вместе с Филипом Джонсоном (р. 1906) - нью-йоркский небоскреб на Парк-авеню, 375 для компании Seagram Company в 1956-8 годах (Фото [192](#)). Его полностью застекленный дом в Фарнсуорте близ Плано, Иллинойс, спроектированный в 1946 году и построенный в 1950 году,^[506] представляет собой клетку из выкрашенной в белый цвет сварной стали, возвышающуюся над речной долиной, в которой она установлена, и огороженную частично большими листами листового стекла, частично металлической сеткой. Пол представляет собой сплошную плоскость из травертина, с которой широкие травертиновые ступени спускаются к открытой травертиновой террасе. Внутреннее пространство, спланированное вокруг центрального ядра, в котором размещены камин, ваннные комнаты и обогреватель, полностью унифицировано, различные функциональные зоны разделены только шкафами, которые не поднимаются до потолка (рис. [53](#)). Даже в большей степени, чем Crown Hall, этот дом представляет собой самое чистое и экстремальное воплощение эстетической цели в одном конкретном направлении, которое когда—либо создавала новая архитектура, - направлении, которое, конечно же, находится в полной оппозиции ко все более сложным пластическим эффектам, к которым стремился в те же годы Ле Корбюзье. Тем не менее, он столь же далек от лепных коробок, характерных для двадцатых годов, и еще более далек от кирпичных домов самого Миса того периода.

Подобная аскетическая роскошь также очевидна в многоквартирных домах Миса по адресу 845-860 Лейк-Шор-драйв в Чикаго 1949-51 годов постройки (Номер [170](#)). Там он, казалось, пришел, не имитируя, а силой параллельной логики, к чему-то очень близкому к небоскреbam, которые Салливан проектировал в девяностые (Фото [119](#)). Строительные опоры Mies, опущенные до земли в виде отдельно стоящих элементов, как и под домом Фарнсуорта, придают доминирующий ритм бухте, поскольку их металлоконструкции здесь сначала обшиты защитным бетоном, а затем окрашены в черный цвет металлом. Между опорами непрерывные двутавровые балки вдоль стоек придают жесткость настенным экранам, которые в остальном полностью сделаны из стекла, удерживаемого в ярких алюминиевых рамах; они также создают дополнительный ритм, совсем как Sullivan's mullions в восьмидесятых и девяностых годах.

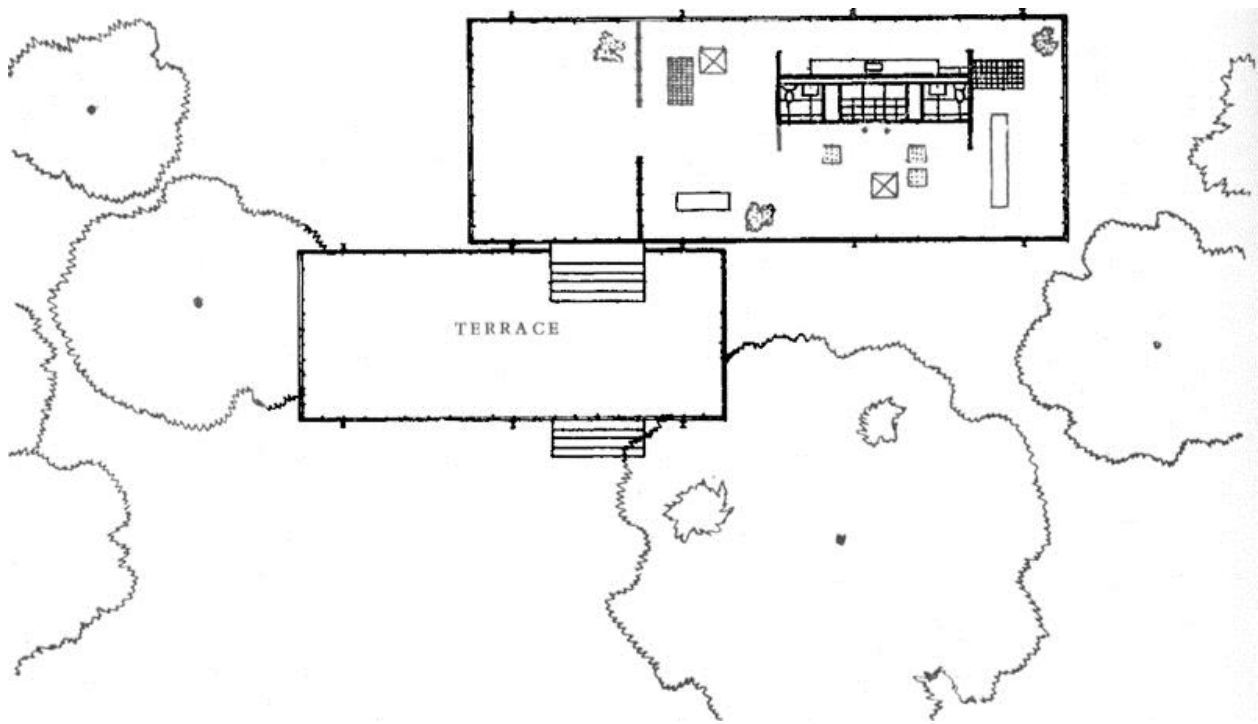


Рисунок 53. Людвиг Мис ван дер Роэ: Плано, ил., доктор Эдит Фарнсворт Хаус, 1950, план

Одинаковые по форме прямоугольные плиты, оба блока были установлены близко друг к другу и под прямым углом друг к другу. Такое расположение обеспечило минимальное перекрытие вида на озеро и минимальный обзор с точки зрения приватности квартир. Взаимосвязь также создает из этих очень простых форм заметное разнообразие эффектов в перспективе. Визуальный интерес особенно усиливается тем фактом, что выступающие двутавровые балки, если смотреть под острым углом, создают иллюзию, что одна стена каждого блока сплошная; другая стена, если смотреть сверху или почти сверху, кажется полностью открытой между опорами конструкции и стояками. С тех пор в Чикаго по проектам Миса выросли еще четыре почти идентичных многоквартирных дома ^[507]: апартаменты Esplanade рядом с первыми двумя башнями и двумя дальше к северу, не говоря уже о домах в Детройте и Ньюарке.

После своего приезда в Америку Мис в течение пятнадцати лет был не просто архитектором зданий Иллинойского технологического института, вскоре он также стал главой его департамента архитектуры, и эту должность он сохранял до выхода на пенсию в 1955 году. Менее красноречивый, чем Гропиус, и занимающий менее важный академический пост, Мис оказал значительно меньшее влияние именно как педагог. С другой стороны, общее влияние его творчества в Америке конца сороковых-пятидесятых годов было гораздо большим. "Мизианский" стиль стал почти подклассом новой архитектуры не только в Соединенных Штатах, но и в ряде других стран: Мизу не только молодые люди, но и многие признанные практики были обязаны особым направлением большей части своей послевоенной работы (см. Главу [25](#)).

Незадолго до начала Второй мировой войны, в 1938 году, Уд восстановил свое здоровье настолько, что смог выполнить крупный заказ - строительство здания Shell в Гааге, заверенное в течение следующих четырех лет. В Голландии в тридцатые годы наблюдалась сильная реакция против новой архитектуры, возглавляемой М. Ж. Гранпре-Мольером (р. 1883) и выпускниками его школы в Делфте. Гранпре-Мольер призывал вернуться если не к прямому 'традиционному', то, по крайней мере, к полутрадиционализму, который был не лишен некоторого сходства с тем, что Гитлер спонсировал в Германии. В

ответ на этот вызов Уд решил показать, как можно очеловечить новую архитектуру, которую многие в Голландии все еще считают слишком суровой и механистичной. Возвращаясь от штукатурки к кирпичу, в данном случае к тонкому глазурованному белому кирпичу, такой как тот, который Дудок с большим успехом использовал в то же время в своем офисном здании Erasmus Huis в Кулзингеле в Роттердаме, в его вполне традиционном "международном стиле",^[508] было просто подражанием отказу от штукатурки в этом десятилетии французскими и немецкими лидерами в пользу более стойких, хотя и более традиционных материалов для облицовки стен, таких как мрамор, щебень, кирпич и даже дерево. Но попытка Уда возродить орнамент, а также тщательно продуманную симметрию и почти академические усложнения его общего дизайна здания Shell Building мало привлекали внимание за пределами Голландии. В небольшом офисном здании Esveha 1952 года постройки недалеко от железнодорожного вокзала в Роттердаме и гораздо более крупном лице Vrijzinnige Christelijk по адресу 131 Goudsbloemlaan в Гааге 1953-6 годов постройки Уд вернулся к чему-то гораздо более близкому к нормам новой архитектуры в других местах. Но времена его огромного международного влияния давно прошли, несмотря на запоздалый престиж, которым он все еще пользуется в Голландии.^[509]

Как и в нескольких предыдущих главах, посвященных архитекторам первого современного поколения, в этой мы перенесли некоторые аспекты нашей истории почти в настоящее время. При этом в значительной степени учитывалась специфика современной архитектуры двадцатого века; позже картина будет дополнена кратким обзором международной сцены середины века (см. Главу [25](#) и [эпilog](#)). Но сначала необходимо обсудить не современную архитектуру, которая была создана в первые четыре десятилетия этого столетия. Историзм,^[510] это воспоминание о стилях прошлого, характерных для всего девятнадцатого века, которые продолжали жить. Считается вежливым называть такую архитектуру 'традиционной', скорее чрезмерно взвешенной, чем точной, каким бы ни был этот термин. Очевидно, что традиционная архитектура, породившая "готический" небоскреб, подобный Вулворт-Билдинг Касса Гилберта (фото [178](#)) или огромные "классические" железнодорожные станции, подобные двум в Нью-Йорке (фото [177B](#)), не была чрезмерно ограничена канонами возрождения. Очевидно также, что этот вид архитектуры нельзя игнорировать исторически, поскольку он породил одни из самых больших, наиболее заметных и наиболее тщательно изученных зданий и групп зданий первой трети нынешнего столетия. Более того, во многих странах традиционализм уступил место современному дизайну только после Второй мировой войны; в то время как авторитарные режимы Европы в той или иной степени вернулись к своим санкциям в тридцатые годы, точно так же, как он в целом терял позиции в других странах западного мира.

Среди традиционных архитекторов двадцатого века было мало великих лидеров, если они вообще были; конечно, едва ли более одного или двух соответствовали уровню или индивидуальному значению людей, работам которых Третья часть этой книги в основном посвящена до настоящего момента. Но можно привести конспект с типичными примерами лучших работ в нескольких странах и дать некоторое представление о характере производства в других странах, где отдельные архитекторы были менее яркими, памятники менее заметными, а общий уровень качества менее высоким.

ГЛАВА 24

АРХИТЕКТУРА, НАЗВАННАЯ ТРАДИЦИОННОЙ В ДВАДЦАТОМ ВЕКЕ

На протяжении, по крайней мере, первых трех десятилетий двадцатого века большинство архитекторов западного мира презирали название 'современный' или, если бы они приняли его, определяли бы этот термин совсем иначе, чем то, как он понимался непосредственно в предыдущих главах. Для архитектуры двадцатого века, которая продолжила историзм ^[111] девятнадцатого века обычное название в английском языке - "traditional". Этот термин отражает наивное предположение, что такая архитектура черпает свои санкции из традиций далекого прошлого, хотя на самом деле ее единственной реальной традицией является традиция предшествующих ста лет. Как бы это ни называлось, эта традиционная архитектура включает в себя большинство зданий, спроектированных до 1930 года в большинстве стран западного мира, и значительную, хотя и очень быстро сокращающуюся, долю зданий, возведенных с тех пор.

Заявления такого рода не очень уместны, когда они касаются искусства. В случае любого революционного изменения в архитектуре сложилась та же ситуация, когда старое медленно уступало место новому. Поскольку современная революция вполне может иметь масштабы эпохи Возрождения, изучающий историю архитектуры должен помнить, что от ранней кристаллизации нового итальянского стиля — а поначалу это был не более чем второстепенный региональный стиль — во Флоренции около 1420 года до всеобщего признания нового интернационального стиля по всей Европе прошло около двухсот лет. Барокко, пришедшее на смену Ренессансу, завоевывало международное господство лишь постепенно и в конце концов вымерло, не сразу примерно в 1750 году, а постепенно в течение следующих полувека.

Несмотря на плодотворное производство и весьма замечательные достижения, которые иногда достигались, когда историзм с трудом приспособлялся к новым техническим средствам — как это уже нередко случалось в девятнадцатом веке, — традиционная архитектура двадцатого века - это прежде всего пример выживания; а культурное выживание относится к числу самых сложных проблем, с которыми приходится сталкиваться истории. Их вялотекущая жизнь, погрязшая в инерции и консерватизме, сильно отличается от жизнеспособности новых разработок. Тем не менее, пережитки жестки и эластичны, они всегда стремятся сохранить себя за счет отсутствия каких-либо событий. Статичная, чтобы не сказать самодовольная, уверенность - их величайшая сила; их величайшая опасность - это скука, возникающая в результате чрезмерной фамильярности, которую они в конечном итоге вызывают.

Пережитки, как правило, не вызывают интереса у потомков. Готика Италии пятнадцатого века или Англии семнадцатого века не привлекла внимания историков в связи с растущими силами в архитектуре тех периодов. Несколько несправедливо, что запоздалые и анахроничные достижения, если ими вообще восхищаются, скорее всего, относят к

предыдущей эпохе. В Америке, например, греческие плантационные дома, построенные еще в 1850-х годах, часто называют 'южными колониальными'. Однако сегодня мы слишком хорошо осознаем, что работы традиционных архитекторов последних пятидесяти или шестидесяти лет относятся к этому столетию, а не к предыдущему, чтобы допускать подобную путаницу. Историк *должен* попытаться дать какой-то отчет о таких вещах, как Стокгольмская ратуша (Фото [174А](#) и [В](#)) и Вулворт-билдинг (фото [178](#)). Но эту историю нелегко рассказать, потому что казалось — по крайней мере, все еще в середине двадцатого века — что в ней не хватает сюжета. С другой стороны, расцвет современной архитектуры дает материал для драматического повествования, поскольку он следует образцу "истории успеха", точно так же, как готика во Франции XII века или зарождение Ренессанса в Италии XV века.

В некоторых регионах мира в поздний период историзма можно проследить значимую последовательность этапов. Однако из-за различного отставания в различных частях западного мира трудно найти схему организации, которая была бы вообще применима. Тем не менее, эти отставания обычно означают, что в начале двадцатого века определенные страны переживали этапы архитектурного развития, которые более развитые районы оставили позади до 1900 года. Поскольку эти этапы обсуждались во Второй части, нет необходимости подробно описывать здесь периферийные и анахроничные "повторения" знакомых эпизодов конца девятнадцатого века в нынешнем столетии.

Не пытаясь завершить картину цитированием многочисленных примеров, на данном этапе можно предложить некоторые аспекты, параллельные и последовательные, историзма двадцатого века. Например, наблюдалось характерное продолжение той реакции против смелости и грубости архитектуры третьей четверти девятнадцатого века, которая узнаваема в большинстве стран, и особенно, возможно, в Америке и Англии восьмидесятых годов; отсюда общий критический акцент того периода на 'сдержанности' и "изысканности". Здания с академическим дизайном 1920-х годов часто все еще предназначались для реализации устремлений, которые были новыми примерно сорок лет назад; однако редко они делали это с живостью, сравнимой с более поздними работами девятнадцатого века. Точно так же готика начала двадцатого века, созданная такими американскими архитекторами, как Ральф Адамс Крам или Джеймс Гэмбл Роджерс, вряд ли отличается по своим стандартам от того, что было начато английским Бодли примерно в 1870 году.

Мы уже видели во многих работах Перре и Беренса особого рода продолжение классической традиции двадцатого века. Это проявляется в различных степенях и видах упрощения, представленных в личных подходах таких архитекторов, как Асплунд в Швеции или Марчелло Пьячентини в Италии, к сохранению классического возрождения, такого же абсолютного, как в 1800 году в беломраморных храмах, таких как Мемориал Линкольна Генри Бэкона в Вашингтоне (Фото [180](#)).

Средневековые течения девятнадцатого века связаны со многими аспектами передовой архитектуры начала двадцатого века. Это следствие, часто жизненно важное и творческое в области теории и мастерства для таких разных архитекторов, как английский Войси и испанский Гауди, также нисходит через различные уровни убывающей стилизации к буквальному возрождению, которое все еще находится в викторианской традиции, но больше соответствует ранней или пугинской фазе этой традиции или ее последней бодлианской фазе, чем баттерфилдской фазе 1850-х и 1860-х годов.

Однако как по классическую, так и по готическую сторону баррикад было несколько традиционных архитекторов двадцатого века, чья личная стилизация заимствованных форм была почти такой же экстремальной, как у высоких викторианцев. В их работах сильный индивидуализм и ограниченное уважение к канонам 'вкуса' и "сдержанности"

являются реальными точками соприкосновения с дерзостью таких современных архитекторов первого поколения, как Райт и де Клерк. Это контрастирует с другой линией традиционалистской целостности в обращении с материалами, которая была прочно основана на стандартах ручной работы в стиле неоготики, одной из действительно позитивных ценностей, привнесенных следующему поколению такими архитекторами, как Ричардсон в Америке и Уэбб в Англии. Эти две линии также могли бы в определенных условиях объединиться, чтобы создать, особенно в Скандинавии, одни из самых впечатляющих произведений начала двадцатого века. Такой план, размытый и накладывающийся друг на друга в своих рубриках, может немногим больше, чем предложить некоторые из основных более поздних каналов архитектурных течений, которые были перенесены из девятнадцатого века в первые десятилетия двадцатого века.

Вряд ли найдется еще хоть одна страна в мире, где не возводились бы здания традиционного дизайна; но та жизненная сила, которую традиционная архитектура двадцатого века сохраняла еще во втором и даже в третьем десятилетии века, исчезла к четвертому. Вскрытий традиционной архитектуры было много — и часто преждевременных. Причины смерти все еще спорны, но факт разрушения к настоящему времени общепризнан. Тем не менее, последние годы традиционной архитектуры не были полностью дряхлыми. Несмотря на то, что молодая жизнеспособность новой архитектуры привлекает сочувствие и внимание, еще в 1930 году ее влияние на строительное производство в большинстве стран было весьма ограниченным. Поэтому к счастью, не всю традиционную архитектуру 1900-30 годов нужно отвергать с презрением, даже если стандарты, по которым ее следует оценивать, остаются стандартами девятнадцатого, а не двадцатого века.

Девятнадцатый век закончился, как мы видели ранее, всплеском инноваций (см. Главы 14, 15 и 16). Заглядывая в будущее с конца девятнадцатых, пророк вполне мог предположить, что новая архитектура наверняка возникнет сразу после начала века; однако уже через несколько лет установилась общая реакция, которая приняла несколько иные формы в различных частях западного мира. Как уже отмечалось, почти везде существовали прочные связи с более ранней академической реакцией восьмидесятых годов на смелые и дерзкие 'высокие стили' середины века; действительно, можно сказать, что традиционная архитектура нового века в целом была как продолжением, так и возрождением этой реакции. В большинстве европейских стран, но не в Англии и Америке, академическая архитектура конца девятнадцатого века представляла собой не более чем возрождение или продолжение определенных аспектов декадентского романтического классицизма. Однако, стремясь к более возвышенной родословной, консервативные архитекторы часто заявляли, что возвращаются к традициям, существовавшим менее чем за столетие до их появления, точно так же, как различные реформаторы от Пугина до Войси утверждали, что они восстанавливают связь с тем или иным более ранним периодом.

Хотя это все еще могло быть относительно справедливо для определенных аспектов правления королевы Анны в Англии и Колониального возрождения в Америке или для параллельного возвращения к режиму восемнадцатого века в различных континентальных странах ближе к концу столетия, эта теория уже столкнулась с серьезными трудностями задолго до 1900 года. Церковь может надеяться быть правдоподобно готической, но железнодорожная станция может быть только викторианской готикой; небоскреб даже не может быть таким готическим. Более того, волну эклектики, которая нарастала с середины восемнадцатого века, не удалось повернуть вспять; поскольку и реакция 1880-х годов, и более поздняя реакция начала 1900-х годов представляли собой в основном отказ от более ранних инноваций девятнадцатого века, особенно от новых видов деталей, а не от позитивных программ эксклюзивного возрождения.

Можно, по крайней мере для отдельных стран, делать заявления о том, что произошло в области традиционного дизайна между 1890-ми и 1930-ми годами, которые не лишены значения. О Голландии можно сказать отрицательно, что до середины тридцатых годов никакой серьезной реакции на традиции не наблюдалось. В Германии граница между традиционным и современным всегда была довольно размытой; однако свидетельства возвращения к стилистическим воспоминаниям после первых лет века можно найти даже в работах лидеров первого поколения современных архитекторов, таких как Ольбрих и Беренс (см. Главу [20](#)). Дальше на север, в Дании и Швеции, Копенгагенская ратуша 1892-1902 годов постройки (Фото [173А](#)) Мартина Найропа (1849-1923) и современные почтовые отделения и пожарные депо в Стокгольме и Мальме работы Фердинанда Боберга (1860-1940) напоминают биржу Берлаге в Амстердаме своим навязчивым параллелизмом с Ричардсоновским институтом восьмидесятых в Америке и даже, в некоторой степени, с Шавианским институтом семидесятых в Англии. Это правда, что Absalons Gaard, построенный в 1901-1922 годах Вильгельмом Фишером (1868-1914) на площади перед ратушей Ниропа, и, что еще более примечательно, расположенный неподалеку отель Palace 1907-10 годов постройки Антона Розена (1859-1928), развили более свободные аспекты манеры Ниропа с почти голландским колоритом. Но что более характерно, примерно с 1900 года в Скандинавии, как и в других местах гораздо раньше, последовала программа изысканного подражания местным вариантам барокко, а затем, вскоре после 1910 года в Дании и десятилетием позже в Швеции, еще более программное возрождение романтического классицизма.

Таким образом, в развитии Скандинавии с 1890 по 1930 год существует своего рода "сюжет" или узнаваемая последовательность фаз, несмотря на их наложение друг на друга. То, что было названо 'национальным романтизмом', уходящим корнями в культурный климат восьмидесятых годов, имело более короткий период существования в Дании, чем в Швеции. Ратуша Найропа, построенная в 1892 году, хотя на самом деле едва ли более традиционная, чем Амстердамская биржа Берлаге, ввела этот режим, а ратуша Стокгольма (фото [174А](#) и [В](#)) Рагнара Остберга (1866-1945), завершенная тридцать лет спустя, завершила его. Но его господство в Дании никогда не было исключительным. Хотя здание таможни в Орхусе 1897 года работы Хака Кампманна (1856-1920) с его живописными высокими крышами и угловыми башнями принадлежит моде, его Орхусский театр 1898-1900 годов и его городская библиотека 1898-1902 годов - нет. Внешне театр выполнен в основном в стиле раннего Возрождения, хотя и со значительной эклектичностью в деталях; с другой стороны, библиотека еще менее традиционна, чем ратуша Найропа. Более того, оба имеют чрезвычайно богатую штукатурную отделку внутри, которую вполне уместно назвать ар-нуво.

Церковь Энгельбрект Уолмана 1904-14 годов в Стокгольме, упомянутая ранее как исключение из общего господства традиций в Скандинавии в эти десятилетия, и церковь Грундвиг в Копенгагене (фото [175В](#)) П. В. Йенсена Клинта (1853-1930), первоначально спроектированная в 1913 году и окончательно завершенная в 1926 году, оба тесно связаны с более ранним национальным романтизмом восьмидесятых и девятых годов. Однако к тому времени, когда был спроектирован последний, этот этап на несколько лет был вытеснен своего рода необарокко, все еще очень националистичным в выборе прецедентов и очень романтическим в обращении с ними. Иногда, однако, этот способ приближался к возрожденчеству восемнадцатого века, подобному тому, что процветал в Англии и Америке. Например, Марселисбергский слот, построенный Кампманном для датского наследного принца в Орхусе в 1899-1902 годах, является точным датским эквивалентом лучших домов в неогеогианском стиле того периода в Англии и Америке.

Такие памятники, как церковь Мастхугг (Фото [175А](#)) 1910-14 годов в Гетеборге работы Зигфрида Эриксона (р. 1874) или церковь Хегалид 1916-23 годов в Стокгольме работы Ивара Тенгбома (р. 1878), нешведскому зрителю вряд ли покажутся нео-барокко, поскольку они выполнены с чувством визуального драматизма, не уступающим Вальману, и очень стилизованы во всех деталях. Сไตล์ Эриксона, в частности, имеет много общего с американским стилем гальки, хотя он редко использовался для церквей и никогда для больших каменных или кирпичных построек.

Во многих светских шведских работах в стиле необарокко, таких как очень типичное здание ASEA 1916-19 годов постройки в Вестеросе работы Эрика Хара (1869-1944), смелые асимметричные массивы и башни с луковичными куполами отражают романтизм церквей, а также напоминают ранние этапы возрождения королевы Анны в Англии в семидесятые годы. Датский вкус во втором десятилетии века был гораздо более строгим, чем шведский, как, собственно, и было всегда, и характерные недорогие жилые кварталы Копенгагена того периода, такие как построенные в 1914 году в Amagertorv от Hansen & Нугот, являются, так сказать, необарокко лишь по краям.

Однако для 1920-х годов наиболее значительным этапом был третий, то есть возвращение к романтическому классицизму. Это было начато в Дании Карлом Петерсеном (1874-1923) в его музее в Фаборге, спроектированном в 1912 году, и достигло своего апогея сразу после Первой мировой войны. В Швеции параллельный этап начался чуть позже. К тому времени, когда такие люди, как Фискер в Дании, Асплунд в Швеции и Аалто в Финляндии, "обратились" к международному стилю в конце двадцатых, скандинавский традиционализм был почти так же очищен от стилистических деталей, как архитектура Тони Гарнье или даже Адольфа Лооса на протяжении целого поколения.

В целом датчане и шведы создали самую живую и выдающуюся традиционную архитектуру первых десятилетий века. Средневековые церкви в Скандинавии, такие как только что упомянутая церковь Грундвига в Копенгагене, где Йенсен Клинт следовал прибалтийским модам, которые иностранному глазу казались странными и даже экспрессионистскими, или церковь Хегалид Тенгбома в Стокгольме, великолепно расположенная и в деталях гораздо более барочная, чем готическая, заставляют респектабельные неоперпендикулярные и неогрузинские работы современных англосаксонских архитекторов выглядеть робкими и лишенными воображения. В обоих случаях именно стилизация пропорций — потрясающая вертикальность — делает их поразительными и полными какой-то жизненной силы, одновременно нервной и страстной, что сравнимо с лучшими готическими церквями викторианской эпохи.

Лучшим произведением средневековья, несомненно, является Стокгольмская ратуша Остберга 1909-23 годов.^[512] Это чрезвычайно эклектичная комбинация элементов, заимствованных из различных периодов как шведского, так и общеевропейского прошлого. Великолепно расположенный у кромки воды, он роскошно украшен внутри и снаружи изделиями высочайшего уровня мастерства (фото [174А](#) и [В](#)). Несмотря на свой эклектизм, Остбергу удалось придать всем своим разрозненным элементам высокую степень личной стилизации, в то же время он использовал ситуацию с изумительным драматическим эффектом. Здесь также присутствует остроумная аллюзия, отсылающая к театральному искусству и экзотическим фантазиям конца восемнадцатого века. Стокгольмская ратуша представляет собой своего рода декорацию для торжественной жизни города, напоминая о великолепии архитектуры ратуш многих эпох прошлого, хотя ей и не хватает прямолинейности и цельности более ранней ратуши Ниропа в Копенгагене.

Едва ли у внешнего мира было время осознать такое новое скандинавское строительство в годы, последовавшие за Первой мировой войной, прежде чем стало очевидно, что

архитектура в этих странах, до сих пор в целом стилистически отстававшая от развития других стран почти на поколение, совершила удивительно резкий поворот. Музей Петерсена в Фааборге следовал местным романтическим классическим образцам К. Ф. Хансена гораздо более буквально, чем кто-либо из современных поклонников творчества Шинкеля в Германии. Завершенный в 1916 году во время Первой мировой войны, он привлек очень мало иностранного внимания в то время, когда был построен. Но Полицейское управление в Копенгагене работы Кампманна, возведенное после войны в 1918-22 годах, с его большим круглым двором с колоннадами, и школа Эрегора (номер [176в](#)) на Герсонсвей, 32 в коммуне Гентофте к северу от Копенгагена Эдвардом Томсеном (р. 1884) и Г. Б. Хагеном (1873-1941), построенная в 1922-4 годах, сразу же были замечены за границей. Оба действительно отличаются своим величием и простотой, последний с необычайным успехом реализует старые романтические классические идеалы, первый приближается к академическим работам McKim, Mead & White в Америке.

Еще более простыми и не лишенными аналогичного сдержанного величия, неожиданного в подобной работе, были датские недорогие жилые кварталы, возведенные в начале двадцатых годов подряд на строительство Hansen & Nygom. Особенно хороши картины Повла Бауманна (р. 1878) в "Ханс Тавсенгаде" или "Огромный Хорнсбехус" 1923 года работы Кей Фискер (р. 1893), все в Копенгагене. Исключительная точность, элегантно мастерство изготовления кирпича и аскетичная детализация этих многоквартирных домов, соперничающих по качеству с современными зданиями de Klerk и Kramer в Амстердаме, но придерживающихся совершенно противоположной эстетики, также присутствуют во многих датских частных домах двадцатых годов, построенных Готфредом Тведе (1863-1947) и другими архитекторами как в городе, так и за его пределами.

Хотя Карл Вестманн (1866-1936) из Музея ремесел Рессе в Гетеборге и Эрик Лаллерстедт (1864-1955) из Университета архитектуры и инженерии в Стокгольме приблизились к простоте и тонкому мастерству изготовления датского кирпича, шведские работы того периода в целом были богаче и надежнее, по-прежнему отражая очень эклектичные источники вдохновения ратуши Остберга. Однако в 1923 году неоклассицизм более утонченного и причудливого стиля, чем у Петерсена, поразительно проявился в зданиях для юбилейной выставки в Гетеборге. Из них самым смелым и наименее напоминающим был Конгресс-холл Арвида Бьерке (р. 1880) с его сомкнутыми фасадами, опирающимися на арочные принципы. Эти павильоны Гетеборга были очень влиятельны за границей в середине и конце двадцатых годов; тогда казалось, что детали, вдохновленные Швецией, придавали традиционным дизайнерам в других местах своего рода скандинавскую изюминку, с помощью которой можно было оживить мертвый уровень местных возрождений восемнадцатого века.

Тенгбом, отказавшись от романтической эклектики и эмоциональной драмы своей более ранней церкви Хегалидов, использовал сильно стилизованный, почти экспозиционный, неоклассический стиль для своего Стокгольмского концертного зала 1920-6 годов. Однако кульминационный момент в Швеции — если не сказать больше, кульминационный момент для всей Скандинавии — наступил с Центральной библиотекой Асплунда в Стокгольме, строительство которой началось в 1921 году и значительно упростилось и усовершенствовалось по мере продолжения строительства в середине двадцатых годов. Отказавшись от легкомысленных декоративных деталей своего кинотеатра Skandia Cinema 1922-3 годов, Асплунд соперничал с датчанами в сведении архитектуры к геометрической простоте (Фото [176а](#)). Таким образом, может показаться, что он почти обошел К. Ф. Хансена и Шинкеля, скандинавских кумиров того времени, и черпал вдохновение для своего простого цилиндра, поднимающегося из куба прямо из Леду или Булле (фото [2а](#)); в то время как в основании он провел непрерывную полосу окон, заимствованных из новейшей

архитектуры тех лет во Франции, Германии и Голландии. Такое сопоставление в одном здании Леду и Ле Корбюзье, так сказать, довольно неловко; но оно в высшей степени симптоматично для того очень небольшого шага, который скандинавам еще предстояло сделать в конце двадцатых, когда они отказались от возрожденного романтического классицизма — уже сведенного к базовой геометрии в этой библиотеке и во многих датских домах — и полностью перешли к международному стилю.

Хотя Швеция и Дания не произвели на свет современного архитектора первого поколения с такой индивидуальностью, как финский Сааринен, и в любом случае следует считать, что они начинали примерно в 1900 году с позиции, несколько отстающей от позиции французов и немцев, их архитектура начала двадцатого века в значительной степени избежала застоя традиционализма в других странах, пройдя через пересекающиеся, но дискретные фазы к раннему и благожелательному принятию новой международной архитектуры двадцатых годов еще до окончания этого десятилетия. Столь четкую картину трудно разглядеть в большинстве других стран.

В Соединенных Штатах модель развития между 1890-ми и 1930-ми годами, насколько вообще можно разглядеть какую-либо модель, была совершенно иной; и в Америке, в отличие от Англии двадцатых годов, не было никакого значительного шведского влияния. Движения, примерно эквивалентные скандинавскому национальному романтизму 1900 года, ричардсоновскому романскому стилю и галечному стилю, процветали в восьмидесятых и прекратили свое существование к 1900 году. Однако последовавшая за ними академическая реакция продолжалась около сорока лет. Несмотря на господствующую эклектику вкуса, которая позволила археологической разновидности возрожденной готики все еще процветать в качестве стиля для церквей и учебных заведений, более популярные классические, ренессансные и георгианские стили были созданы McKim, Mead & White в восьмидесятых и начале девяностых. Качество их работы начало снижаться ^[133] почти сразу после того, как их профессиональное первенство стало гарантированным; тем не менее, их лучшие здания первого десятилетия нового столетия, несомненно, остаются одними из самых компетентных, хотя и неинтересных, образцов традиционной архитектуры, которые когда-либо производились. Американцы, а не французы, были в эти десятилетия самыми достойными представителями Школы изящных искусств и, следовательно, наследниками сильнейшей академической традиции в мире.

Будь модели McKim, Mead & White моделями эпохи Возрождения, как в Университетском клубе в Нью-Йорке (фото [179](#)), построенном в 1900 году, серия тамошних филиалов публичных библиотек, которые были построены в течение следующих десяти лет, и здание Tiffany Building, законченное в 1906 году; или классическими, как в Knickerbocker Trust в Нью-Йорке и Bank of Montreal в Монреале, оба завершены в 1904 году, очень похожий Girard Trust в Филадельфии 1908 года и огромный Пенсильванский вокзал в Нью-Йорке 1906-10, эта нью-йоркская фирма явно была одной из лучших. самые верные продолжатели академического наследия девятнадцатого века, которое столь многие французы растратили на заре нового столетия в нерешительном заигрывании с модерном.

Вокзал Орсе в Париже 1898-1900 годов (Фото [183А](#)) работы В.-А.-Ф. Лалу (1856-1937) нельзя сравнивать с американским вокзалом не больше, чем его Отель—де-Виль в Туре 1904-5 годов с их клубами и банками - его лучшей работой, более близкой к традициям Дюкесни и Хитторфа, была более ранняя станция в Туре 1895-8 годов. И все же Лалу часто считали самым опытным французским традиционным архитектором того периода. ^[134] Более того, репертуар стилистических приемов McKim, Mead & White был широк: гораздо шире, чем у французов, хотя Лалу и создал в Сен-Мартен в Туре купольную базилику, завершенную в 1904 году, которая все еще находится в ряду более ранних французских романских

церквей, хотя и не такого качества, как Сен-Пьер-де-Монруж шестидесятых годов Водремера.

McKim, Mead & White использовали народное колониальное возрождение, как в доме Э. Д. Моргана 1900 года в Уитли-Хиллз, Лонг-Айленд, а также более формальный неогрузинский стиль, в котором несколько других, таких как Делано и Олдрич^[154] и Чарльз А. Платт (1861-1933), были столь же компетентны, как и они. Но они также могли бы придать своему классицизму византийский оттенок, как в пресвитерианской церкви на Мэдисон-авеню в Нью-Йорке, построенной в 1906 году, или приспособить ее для промышленного использования, как в электростанции I.R.T. в Нью-Йорке в 1903 году. Они могли бы даже расширить его до небоскребов, как в Муниципальном здании Нью-Йорка, построенном в 1908 году, сосредоточив все свое внимание на первом этаже и завершающем элементе, игнорируя многоэтажный каркас между ними; или разбросать его тонким слоем по большим жилым домам, таким, как тот, что они построили в 1918 году на Пятой авеню, 998, одном из лучших примеров на вид монолитных блоков, которые огораживали одну сторону этой магистрали над 57-й улицей, обращенную к Центральному парку, и вскоре превратили Парк-авеню от 46-й до 96-й улицы в рукотворный каньон. Единственное, чего, казалось, не могли сделать они и их современники, - это оживить свою архитектуру, даже несмотря на производную жизненную силу скандинавов. Застывшие идеалы стилистической "корректности" заглушили такое выражение индивидуальной индивидуальности, которое придает реальный характер работам Тенгбома или Кампманна, даже когда они наиболее близки к их собственным.

По всеобщему мнению, некоторые здания, в которых использовались готические, а не классические, ренессансные или георгианские формы, имели более высокую репутацию. Уже упоминавшееся здание Касса Гилберта "Вулворт Билдинг", построенное в 1913 году (Фото [178](#)), положило начало целому ряду готических небоскребов, в том числе Chicago Tribune Tower от Howells & Hood 1923-5 годов постройки, но, по мнению потомков, оно остается самым заметным примером такого рода прикладного средневекового дизайна. Несмотря на значительное признание, которое он получил, когда был новым, такой не менее характерный романскоязычный образец, как "Отель Шелтон" 1929 года работы Артура Лумиса Хармона (р. 1901), соперничает с "Гилбертом" не больше по интересу, чем по высоте. Здание Нью-Йоркской телефонной компании, построенное в 1926 году Ральфом Уокером (р. 1889) в начале его карьеры в фирме McKenzie, Voorhees & Gmelin, более оригинально. Его массивные стены, напоминающие крепость, несколько фривольно смягченные декоративными штрихами, заимствованными с Парижской выставки 1925 года, и изолированное расположение на берегу реки Гудзон гарантируют, что его смелый силуэт еще долго будет соперничать для посетителя, прибывающего из-за границы, с гораздо более высоким и богатым силуэтом Вулворт-билдинг. Большинство других отдельных крупных зданий двадцатых годов в Нью-Йорке и других крупных американских городах - не более чем случайные элементы в созданных человеком горных хребтах их небоскребов.

Достаточно любопытно, что "правильные" готические церкви того периода сегодня не получают такого благоприятного отклика, как крупномасштабные средневековые светские работы, которые неизбежно так сильно отличаются от реальных работ средневековья. Работы Ральфа Адамса Крама (1863-1942), в то время самого уважаемого специалиста по готике, кажутся безжизненными и даже грубыми по сравнению с работами Бодли и Пирсона в Англии, от которых они в значительной степени произошли. Его первая церковь Всех Святых в Эшмонте за пределами Бостона, построенная в 1892 году, по своей ранней дате является наименее анахроничной. "Сент-Винсент Феррер" бывшего партнера Крэма Goodhue в Нью-Йорке, заверченный в 1916 году, грамотный и хорошо масштабированный образец поздней готики, который носит скорее континентальный, чем английский характер,

является гораздо более успешной, чем любая из их совместных работ или то, что Крэм сделал позже со своим другим партнером Фергюсоном. Бертрам Гросвенор Гудхью (1869-1924), также ответственный, как уже отмечалось, за возрождение испанской колонии в Калифорнии, в начале двадцатых, незадолго до своей смерти, перешел к эклектичному типу полумодернизма, лучше всего представленному его капитолием штата Небраска в Линкольне. Это здание отдаленно напоминает византию, но возвышается вместо купола, что было традицией для столиц штатов еще со времен Булфинча в Бостоне. Его современная Публичная библиотека Лос-Анджелеса более яркая и больше похожа на проект Тони Гарнье.

Были и другие архитекторы, не уступавшие McKim, Mead & White непосредственно в их академических упражнениях: в первую очередь Джон Рассел Поуп (1874-1937), построивший в 1916 году Храм Шотландского обряда в Вашингтоне, грандиозную реконструкцию Галикарнасского мавзолея; и Генри Бэкон (1866-1924), построивший Мемориал Линкольна в следующем году (Фото [180](#)). Последний представляет собой периферийный греко-дорический храм из белого мрамора с высоким аттиком, который, возможно, был спроектирован в Париже в 1780—х годах - немаловажный комплимент. Столь же французским по духу, но не имеющим столь очевидных прототипов, является Центральный вокзал Нью-Йорка, построенный в 1903-13 годах фирмами Reed & Stem и Warren & Wetmore.^[516] Более эффективно организованный, чем Пенсильванский вокзал, вестибюль является одним из самых грандиозных помещений, когда-либо закрытых в начале двадцатого века (Фото [177В](#)).

По сравнению с большинством работ этих десятилетий французских архитекторов, получивших образование подобно американским лидерам в Школе изящных искусств, обращает на себя внимание большая "правильность" детализации этих зданий. Хвастовство "хорошим вкусом" было не совсем пустым звуком, хотя в лучшем случае это скорее отрицательный, чем положительный критерий архитектуры.

В двадцатые годы американское строительное производство было настолько обширным, что трудно сказать, как его охарактеризовать.^[517] С одной стороны, есть более поздние небоскребы, облекшиеся в новые стилистические одежды, поскольку старые утратили свою пикантность. Еще до романского стиля отеля Harmon's Shelton появилось массивное простое здание Walker's Phone Building. Но, несмотря на всю игру с внешне новым декором, заимствованным с Парижской выставки 1925 года в последующие годы, принципиального обновления формы до открытия следующего десятилетия не произошло. Сразу после того, как крах 1929 года положил конец буму, вторая эпоха небоскребов подошла к запоздалому завершению с возведением в начале тридцатых годов Эмпайр-стейт-билдинг Shreve, Lamb & Harmon's и началом проекта Рокфеллеровского центра.^[518] Там более урбанистическая группировка, простирающаяся на значительную территорию, заменила прежний идеал строительства одиночных сооружений все большей высоты, который только что достиг своего апогея с Эмпайр-стейт-билдинг. Это изменение в подходе, признанное с тех пор поворотным моментом, долгое время практически не сопровождалось. Однако разнесенные небоскребы восстановленного Золотого треугольника Питтсбурга и, с тех пор, различные проекты обновления городов большого и среднего размера от побережья к побережью смещают акцент с отдельных структур на массовую реорганизацию очень больших территорий (см. Главу [25](#) и [эпilog](#)).

С точки зрения этой главы, ни Эмпайр-стейт-билдинг, ни Рокфеллеровский центр не являются примерами традиционной архитектуры, даже если вряд ли уместно считать их 'современными' в смысле европейской архитектуры того времени. Хотя также не было примера новой архитектуры в тогдашнем понимании в Европе, подобного зданию Филадельфийского общества сберегательного фонда Howe & Lescaze 1932 года постройки

(номер [169](#)), такой аккуратный небоскреб, как здание Daily News Building с вертикальной полосой Hood в Нью-Йорке, с большим отличием, чем его огромные конкуренты, обозначил конец традиционного дизайна в этой области.

Почти такими же замечательными по размерам и благоустройству, как небоскребы двадцатых годов, были группы новых зданий, в которых по-разному размещалось множество академических институтов, как новых, так и старых. Стиль классический в Массачусетском технологическом институте, построенный Уэллсом Босвортом (р. 1869) в 1912-15 годах на реке Чарльз в Кембридже, Массачусетс; "Георгианский колониальный" в ряду "Домов", которые Кулидж, Шепли, Булфинч и Эбботт^[519], построенных в двадцатые годы для Гарварда, также вдоль реки Чарльз в Кембридже; это готический в аспирантуре Крама и Фергюсона. Колледж в Принстоне, штат Нью-Джерси (номер [177А](#)), построенный в 1913 году, в четырехугольнике Харкнесса, спроектированном в 1917 году, и других более поздних зданиях для Йельского университета в Нью-Хейвене, штат Коннектикут, Джеймсом Гэмблом Роджерсом (1867-1947) и в мужском кампусе Горация Трамбауэра (1869-1938) в Университете Дьюка в Дареме, Северная Каролина; он даже, в виде исключения, византиноидный в Институте Крама Райса в Хьюстоне, Техас, открытым в 1912 году. Обычными способами такой работы были так называемая 'коллегиальная' готика, довольно вольно основанная на работах Оксфорда и Кембриджа, которые с такой же вероятностью относились к девятнадцатому веку, как и к средневековью, и неогрузинский стиль в англо-американской версии, обычно слишком величественный, чтобы быть правдоподобно колониальным, но слишком небрежно составленный, чтобы быть должным образом англо-палладианским. Достаточно любопытно, что неогрузинский колледж Свит Брайар в Вирджинии готического Крама 1901-196 годов более успешен, чем большая часть его собственных работ по медиевизации или аналогичные работы тех, кто специализировался на дизайне восемнадцатого века.

Техническая компетентность американских архитекторов в этот период была очень велика, доступные суммы денег были почти неограниченны, а общепризнанные стандарты дизайна - лишь расплывчатые стандарты "вкуса" и "корректности", к этому времени немногим превышавшие уважение школьного учителя к прецеденту в деталях, хотя и редко в общей композиции.^[520] В гораздо меньшей степени, чем в Скандинавии, возможно определить конкретные способы самовыражения того периода, поскольку самовыражение Америки в эти десятилетия, несомненно, имело место. Тем не менее, когда американцы того периода работали за границей, то, что они производили, легко отличить от работ местных традиционалистов. Американская академия на Джаниколо в Риме, построенная McKim, Mead & White в 1913 году, отличается определенной целомудренной точностью в деталях Высокого Ренессанса, которой тогда не смог бы достичь ни один итальянец, даже если бы захотел. В Лондоне ^[521] Bush House, возвышающийся между Стрэндом и Олдвичем, отличается четкостью форм и чувством урбанистической ответственности, которые демонстрируют немногие сопоставимые здания того периода, спроектированные ведущими британскими архитекторами; в какой-то степени то же самое верно для^[522] Девонширский дом на Пикадилли 1924-196 годов постройки. Отель "Ритц", построенный в 1906 году англо-французской фирмой Mewès & Davis через дорогу,^[523] оба они обучались в Школе изящных искусств, как и Томас Гастингс, более смелый по масштабам, менее чопорный, но ему также не хватает учтивости и изысканности своего соседа. Еще более смелым, действительно слишком монументальным для своих размеров, является Barclays Bank 1926 года работы У. Кертиса Грина (р. 1875), расположенный неподалеку на Пикадилли, через Арлингтон-стрит. Более близким по качеству является более ранний Вестминстерский банк Грина 1922-3 годов постройки на северной стороне Пикадилли.

Где-то между чрезвычайной профессиональной компетентностью традиционных архитекторов Америки, компетентностью, почти полностью анонимной в своих результатах, и глубоко личным самовыражением скандинавов лежит образец, которому следовали лучшие традиционные архитекторы, такие как Green's, в Англии в начале двадцатого века. Но прежде чем перейти к этому, следует сказать гораздо больше как о компетентности, так и об анонимности американского производства, поскольку эта компетентность и даже эта анонимность стали признаваться во всем западном мире желательными^[524] характеристики современной архитектуры многими архитекторами, по крайней мере, в середине века.

Партнерские отношения не были чем-то необычным в девятнадцатом веке, хотя профессиональные союзы между сильными личностями редко длились долго. Когда партнер не был равным, историка часто оправдывали тем, что он писал, скажем, о Г. Г. Скотте и забывал Моффатта или, с гораздо меньшим основанием, только о Салливане, игнорируя Адлера. Но архитектурные фирмы, в состав которых входят три или более именованных партнера, а остальные участники указаны только в заголовке письма; другие, такие как D. H. Burnham and Company и Albert Kahn Incorporated, или 'партнерства', такие как McKim, Mead & White или Cram & Ferguson, которые продолжали функционировать под тем же названием в течение десятилетий после смерти первоначальных партнеров, как и многие юридические фирмы: они более или менее характерны для двадцатого века и впервые стали обычным явлением в Соединенных Штатах. Более того, сегодня архитектор европейского происхождения, такой как Мис ван дер Роэ, не предпринимает крупномасштабных операций в Америке, таких как группа зданий Иллинойского технологического института или, тем более, его высотные жилые дома в Чикаго и небоскреб Сигрем в Нью-Йорке, не связывая себя со столь крупными местными фирмами. Райт и Гропиус решили проблему несколько иначе; но Стипендия Талиесина и ТАС предоставили им соответственно относительно скромные и своеобразные эквиваленты организации крупной фирмы Harrison & Abramowitz в Нью-Йорке или одного из офисов Skidmore, Owings & Merrill в Чикаго, Нью-Йорке, Сан-Франциско и Портленде, штат Орегон.

Разработка характерного крупномасштабного американского архитектурного бюро, по-видимому, началась в Чикаго. Бернхэму после смерти его партнера-дизайнера Рута в 1891 году, сразу после того, как они взяли на себя основную ответственность за общее планирование и строительство Всемирной выставки 1893 года, пришлось создать организацию, в которой он был не более чем исполнительным главой. Но офис Маккина, его ближайшего помощника в проведении Ярмарки, несомненно, уже далеко продвинулся по параллельному пути. Здесь также прослеживается определенная связь с подъемом небоскреба, поскольку эти очень большие коммерческие здания уже требовали огромного количества невдохновленных чертежей, которые могли быть эффективно выполнены только большим количеством помощников, работающих в том, что позже стало в насмешку называться "фабриками чертежей".

То же самое в еще большей степени относится к промышленному труду. Примерно в 1905 году Альберт Кан взял на себя инициативу по созданию подразделения и организации рабочего процесса в своем офисе в Детройте, сопоставимого с новыми методами массового производства, для облегчения которых были специально разработаны его автомобильные заводы. Подобные закономерности проявляются в высшей степени в группе^[525] фирм, которые вместе создали Рокфеллеровский центр, в офисе Harrison & Abramowitz, который фактически является их наследником, и в значительной послевоенной экспансии Skidmore, Owings & Merrill. Что более характерно, за рубежом такие организации были созданы в офисах государственных органов, таких как советы графств Лондон и Хартфордшир, офисы

городских архитекторов в различных городах Германии или жилищное агентство Banco Obrero в Венесуэле.

‘Фабрики планов’, несомненно, способствуют скорости и определенной компетентности при выполнении крупных проектов, но должно быть очевидно, что архитектура, которую они создают, обязательно будет анонимной. Более того, определяя характер их компетенции, нужно быть осторожным, чтобы не подразумевать слишком многого. Возможно, только такая командная работа может организовать логику строительного производства таким образом, чтобы обширные и разветвленные предприятия быстро доводились до завершения, что является первоочередной задачей в период бума небоскребов, которые необходимо быстро достроить, чтобы начать окупать их огромные затраты. Эффективность имеет иное значение там, где предпринимаются крупномасштабные строительные проекты более публичного и социального характера, но тем не менее они чрезвычайно важны. На строительство здания Ле Корбюзье в Марселе, построенного без продуманной офисной организации, ушло около шести лет; в результате, когда оно было окончательно завершено, оно уже не было “недорогим жильем”.

Однако компетентность в подразделениях большого офиса, которые имеют дело, скажем, с сантехникой или электрической системой, не является гарантией того, что в проектном отделе будут доступны совершенно иные компетенции, необходимые для работы. Более того, блестящий первоначальный проект может пережить, а может и не пережить в неизменном виде различные модификации, которые вносят в него другие отделы по мере того, как подготовительная бумажная работа для здания проходит последовательные этапы до окончательного исполнения. В лучшем случае, даже когда имя конкретного дизайнера ассоциируется с конкретным зданием, как, например, имя Гордона Баншафта из Skidmore, Owings & Merrill с Lever House (Фото [189](#)), его ответственность сильно отличается от ответственности Райта за Price Tower - хотя, возможно, не так сильно отличается от ответственности Миса за небоскреб Seagram.

Ситуация в Англии в первой трети века сильно отличалась от ситуации в Америке, несмотря на наследие девятнадцатого века, которое во многих аспектах было общим для обеих стран. Один архитектор, сэр Эдвин Лютенс, обладал личными способностями к изобретательству в традиционном стиле, превосходящими способности любого американца его поколения. Однако это не относилось к разряду индивидуалистической интенсивности Остберга или Йенсена Клинта, и он также не был способен, в отличие от Асплунда или даже Худа, примерно в 1930 году принять дисциплину новой архитектуры того времени. Лютенс не строил небоскребов и не развивал такого рода офисную организацию, которая сделала их возможными в Америке. Это, однако, в некоторой степени происходило к двадцатым и тридцатым годам в других крупных английских офисах, таких как Sir John Burnet & Tait^[526] и Curtis Green.

Тем не менее, на долю Лютенса выпало построить несколько крупнейших бизнес-структур, возведенных за пределами Америки за эти годы, и кульминацией его карьеры стало проектирование и строительство столицы империи, какой не встречал ни один американец. Его компетентность была более присуща девятнадцатому веку, чем у американцев, и в его работе определенно не было ничего анонимного. Более того, он все еще был вдохновляющей фигурой в Англии, где архитектура в сложных экономических условиях после последней войны имела тенденцию становиться анонимной, не становясь особенно компетентной, за исключением государственного жилья и школ (см. Главу [25](#)).

Начало работы Лютенса было очень далеким от мира бизнеса и правительственных зданий, с которыми закончилась его карьера (см. Главу [15](#)). Очень ранние дома, такие как Ракманс 1894 года постройки в Оуквуд-парке или Саллингстед 1896 года постройки в

Хаскомбе, оба в Суррее, непосредственно следовали линии суррейских усадеб Шоу с их облицованными плиткой стенами, свободной и непринужденной композицией и простым домашним тоном. Они действительно превосходят большинство домов Шоу - первый из которых, "Глен Андред", был построен почти тридцатью годами ранее, а последний примерно в это же время — из-за уважения Лютьенса к Уэббу и вытекающего из этого превосходства его мастерства. В своих лучших ранних домах, таких как Динери Гарденс в Соннинге 1901 года постройки (Фото [182в](#)), он соперничал с Войси. Однако он уже был склонен, как Уэбб во многих своих более поздних домах, использовать значительные стилистические детали, обычно в неогрузинском стиле, в своих интерьерах, а кое-где и в экстерьерах.

Возможно, революция - или контрреволюция — в его развитии, представленная его Хиткоутом 1906 года в Илкли в Йоркшире, была несколько преувеличена. И все же дизайн этого, полностью симметричный и довольно проработанный в деталях в стиле палладио, представлял собой такой же значительный сдвиг в подходе, предпринятый одним прыжком, как и переход от "Глен Андред" Шоу конца шестидесятых к "Честерс" начала девятых. Однако это был практически тот же самый сдвиг. Эклектичный, как почти все традиционные архитекторы своего поколения, Лютьенс все еще время от времени реконструировал средневековые дома, но отныне основным направлением его развития, безусловно, стал неогрузинский стиль. Тем не менее, обычно это был неогрузинский стиль, с важным отличием от того, что стало к этому времени в Англии, как и в Америке, довольно уныло кодифицированным способом. Нэшдом в Тэплоу в Бакингемшире, построенный в 1909 году, представляет собой огромный дом, выкрашенный в белый цвет, простой, правильный, массивный и вряд ли имеющий отношение к археологии. Тем не менее, он настолько красив в пропорциях и так хорошо построен, что вполне можно было бы предположить, что он является результатом продолжавшегося несколько поколений процесса приращения в восемнадцатом веке. Грейт-Мэйтем в Кенте 1910 года - это королева Анна, но не королева Анна 1870-х годов. Здесь был воссоздан великолепный особняк начала восемнадцатого века с таким мастерством, что всего через полвека трудно было поверить, что ему не двести пятьдесят лет. Дом несколько меньших размеров, "Приветствие в Сэндвиче" 1912 года постройки, похож и, возможно, даже более примечателен как пример того, что является почти "продуктивной археологией" со стороны человека, который на самом деле совсем не был археологически ориентирован. Такие дома двадцатого века являются эквивалентами домов Деви в девятнадцатом веке, но они часто отличаются остроумной оригинальностью в обращении с традиционными деталями, которые метко называли "непослушными" и которые являются особенно личными для Лютьенса.^[527]

Если бы грузинский стиль нужно было возродить на манер греческого и готического, это вряд ли можно было бы сделать с большей компетентностью и большим воодушевлением; конечно, американцы поколения Лютьенса редко столь заметно преуспевали в этой конкретной области, хотя многие из некогда высокоуважаемых фирм, упомянутых ранее, положительно специализировались на этом. По сравнению с этими домами Лютьенса неогоргианский стиль гарвардских домов фирмы "Шепли" или колледжа Крэма "Суит Брайар" - обычная рутина. Однако в этой работе Лютьенс все еще был всего лишь архитектором загородного дома.

Прежде чем обсуждать работу Лютьенса в пригороде Хэмпстед-Гарден, с которым его сотрудничество началось в 1908 году, следует кое-что сказать о движении "Город-гарден"^[528] в целом. В 1892 году Эбенезер Ховард^[529] (1850-1928) опубликовал *Tomorrow. Мирный путь к реформам*, более известный по названию издания 1902 года как *Города-сады завтрашнего дня*. Возможность Говарда реализовать свои стремления к созданию города нового типа появилась с приобретением земли в Летчворте в 1903 году, но строительство Летчворт-

Гарден-сити по планам сэра Рэймонда Анвина (1863-1940) и его партнера Ричарда Барри Паркера фактически началось позже их работ в пригороде Хэмпстед-Гарден. Однако в 1904 году они уже заложили "образцовую деревню" для производителя шоколада в Нью-Эрsvике близ Йорка.

В 1907 году дама Генриетта Барнетт решила воплотить в жизнь некоторые аспекты идеального города-сада на окраине Лондона. В следующем году была приобретена земля недалеко от Голдерс-Грин на дальней стороне Хэмпстед-Хит, а пригород был спланирован компанией Parker & Unwin в целом.^[530] Лютьенсу было предложено спланировать и спроектировать группу общественных зданий в центре и их непосредственное окружение (рисунок 54). Этот центр города в конечном итоге был в основном достроен, большая его часть была выполнена по проекту Лютьенса, а две церкви с прилегающими площадями представляют собой одни из его лучших работ. Его работа здесь, безусловно, задала темп согласованности и урбанистичности, который, к сожалению, не был сохранен в более поздних городах-садах, таких как Уэлвин, начатый в 1919 году и следовавший довольно размытому плану Летчворта.

Однако Уэлвин имеет важное значение в истории градостроительства, поскольку он был не просто жилой застройкой, но с самого начала включал в себя и промышленную зону. Таким образом, это было более законченное образование и прототип английских 'Новых городов', созданных после Второй мировой войны. Проект Барнетта изначально был и остался пригородом для представителей высшего среднего класса; тем не менее, он уникален упорядоченностью и изысканностью общественных зданий, которые Лютьенс построил в центре, и обрамленных террасами площадей, которые обрамляют их по бокам.

Собор Святого Иуды, англиканская церковь, начатая в 1910 году и окончательно завершенная в вест-Энде только в 1933 году, является главной церковной работой Лютьенса, его католический собор в Ливерпуле был едва начат перед его смертью. Лишенный эмоционального драматизма скандинавских церквей того времени, собор Святого Иуды, тем не менее, обладает определенной смелостью силуэта, созданной довольно эклектичными средствами, и элегантностью кирпичной кладки в лучших традициях возрождения готики. И все же, будучи написанной Лютьенсом, ее вряд ли можно назвать средневековой. Башня tall crossing tower, возможно, имеет небольшие намеки на нормандский стиль в деталях и масштабе, подобном собору, но в целом внешний вид выполнен в смутном наречии семнадцатого века, восходящем к более поздним работам Шоу и Уэбба.

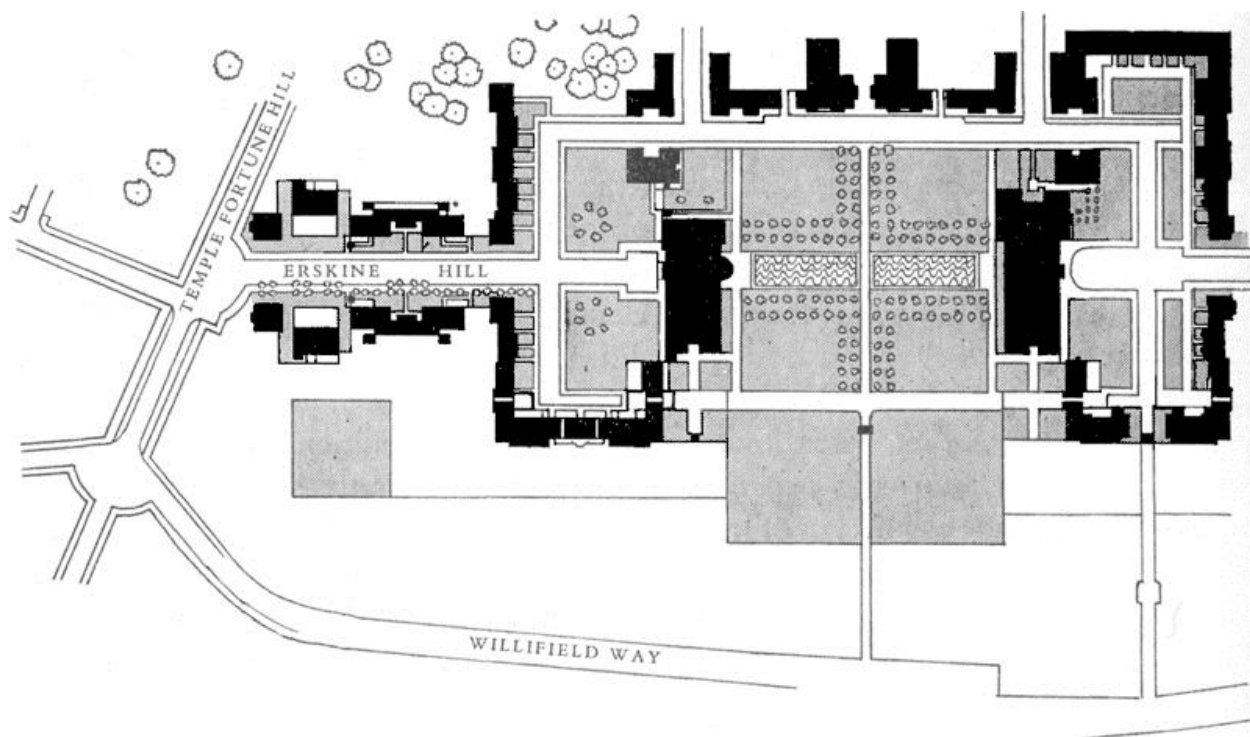


Рисунок 54. Сэр Эдвин Лютенс: пригород Хэмпстед-Гарден, Лондон, Северная и Южная площади, 1908 г.

Интерьер, что довольно удивительно, выдержан почти в стиле Высокого Ренессанса; над нефом даже есть бочкообразный свод. С другой стороны, деревянная обшивка крыш проходов, которые так низко опускаются с обеих сторон, имеет структурную особенность, напоминающую Уэбба в его самые капризные времена, если не сказать больше, Баттерфилда. За исключением в высшей степени исключительной лондонской церкви Святого Искупителя Клеркенуэлл, построенной Дж. Д. Седдингом (1837-91) в 1887-8 годах, настолько истинно палладианской, а не англо-палладианской, что почти убеждает в том, что она итальянская, в Англии на протяжении двух поколений неготическая церковь такого качества не строилась. Более скромная Свободная церковь Лютенса довольно похожа как внутри, так и снаружи, но значительно менее эффективна.

Чтобы окружить две стороны Северной и Южной площадей рядом с церквями, Лютенс возродил раннюю георгианскую террасу, изобретательно изменив композицию и с завораживающей тонкостью использовав красиво уложенные кирпичи двух цветов, красноватого и сероватого. К сожалению, у такого по-настоящему городского жилья не было шансов, так как клиентуру тянуло в этот и другие города-сады по сравнению с привлекательностью отдельно стоящих или сдвоенных домов. Общего оживления террасы не произошло. Но Parker & Unwin и их подражатели достигли в отдельных домах стандарта полутрадиционной обходительности, который представляет собой одно из главных английских достижений того периода и которому часто подражают за границей.

Призыв Лютенса сделать Нью-Дели столицей Индии последовал в 1911 году, а первые планы были составлены еще до 1914 года. Это было поручение, которое больше соответствовало его бурному воображению, чем скромная домашняя обстановка английского города-сада. Строительство зданий, в частности огромного Дома вице-короля, началось только в 1920 году.^[531] С тех пор, как L'Enfant заложил Вашингтон, не было задуманного города такой размах и величие, не говоря уже о том, чтобы хотя бы частично реализовать его. Дом вице-короля, окончательно построенный в 1931 году, является

официальной резиденцией, административным центром и центром всей схемы - *демонстрацией* силы, для которой, начиная с королевы Анны, неогрузинского и палладианского стилей, Лютенс поднял свои прицелы до римского масштаба (Фото [181](#)). Результат получился грандиозным и широким, адаптированным к климату и даже напоминающим о прошлом индийской архитектуры некоторыми своими формами и особенностями. К проектированию такого крупного памятника были подготовлены поколения французов и других людей, которые учились в школе изящных искусств; есть определенная ирония в том, что такая возможность представилась англичанину, получившему образование в самой частной и индивидуалистической английской манере.

"Нэшдом" и "Грейт Мэйтэм" представляют ту сторону зрелого таланта Лютенса, которая напрямую вытекает из "Поместья Смитон" Уэбба семидесятых годов (Фото [102А](#)). Работа в пригороде Хэмпстед-Гарден, и прежде всего в Дели, представляет другую сторону. С одной стороны, у него было несколько достойных соперников: Леонард А. С. Стоукс (1858-1925)^[532] около 1900 года был более предприимчивым архитектором, чем он, с некоторой склонностью к модерну; ученик Шоу Ньютон был почти так же компетентен в неогрузинских работах. Однако те, кто пытался соперничать с ним с другой стороны, сэр Реджинальд Бломфилд (1856-1942), ученик Нормана Шоу, и сэр Герберт Бейкер (1862-1946), ученик Эрнеста Джорджа, вряд ли заслуживают упоминания, хотя их работы занимают очень большое место на лондонской сцене.

Упоминалась смягченная версия Бломфилдом квадрантного фасада отеля Piccadilly по проекту Шоу, выполненного в двадцатых годах. Лучшие примеры того, что можно назвать, в терминах У. С. Гилберта, его "не слишком французским" академизмом, находятся на площади Пикадилли. Но его претензии на космополитизм, хотя и основанные на очень глубоком знании французской архитектуры семнадцатого и восемнадцатого веков, не послужили ему так же хорошо, как чисто английское происхождение Лютенса, в продолжении "Монументальной линии королевы Анны" поздних работ Шоу.

Также упоминалось возмутительное изнасилование Бейкером шедевра Соуна - Банка Англии, осуществленное в 1921-37 годах; это была буквально участь хуже смерти. Несмотря на нерешительное решение сохранить значительную часть относительно неважного внешнего вида, Tivoli Corner был бессмысленно лишен своей уникальной короны, предположительно, во имя превосходного 'вкуса' Baker. Более того, его дом в Южной Африке 1935 года постройки практически разрушил Трафальгарскую площадь.

Мидлендский банк Лютенса 1924 года постройки, расположенный рядом с Банком Англии в Птицеводстве, как и банк Бейкерс, почти небоскреб по размеру, если не по высоте, по крайней мере, не требовал уничтожения более ранних выдающихся работ и, несомненно, спроектирован более последовательно и индивидуально. И все же массивность его стен, напоминающих скалы, с еще меньшими признаками лежащего в основе структурного каркаса, чем в офисных зданиях того периода, созданных американскими архитекторами, почти так же антиурбанистична, как и здание Baker's Bank of England. Из-за очень узких улочек этого района заполнение Лондонского сити подобными сооружениями, очень немногие из которых представляли хотя бы такой интерес, было трагедией двадцатых годов, которую не смогли исправить даже бомбардировки. Превосходство Буш-хауса Корбетта не в довольно плоской детализации, а в использовании прекрасного участка у подножия Кингсуэй и даже в вежливости простого обрамления, которое он предлагает барочной проработке Сент-Мэри-ле-Стрэнд Гиббса, очень заметно.

Другие крупные здания банка Lutyens в Мидленде, одно из 1928 года постройки на Лиденхолл-стрит в Сити и одно из 1929 года постройки на Кинг-стрит в Манчестере, не сильно отличаются от зданий на Птицеводческой. Однако его элегантный маленький

Мидлендский банк 1922 года постройки на Пикадилли напротив магазина Рена Сент-Джеймса представляет собой богатое и изобретательное сооружение в духе Рена, построенное из кирпича и камня. Каким бы анахроничным ни казался такой дизайн, живость *стилизации*, тем не менее, обладает явной привлекательностью, как и правдоподобно реалистичная обстановка на сцене.

Самым успешным крупным бизнес-зданием Лютьенса, несомненно, является Британский дом 1924-7 годов постройки. Он выгодно расположен между Финсбери-Серкус и Мургейт-стрит, изгиб Цирка придает восточному фронту некую крупную драматическую атмосферу в стиле барокко, которая отражена в универсальной пьесе с мотивами семнадцатого-восемнадцатого веков в деталях. Но кто-то вполне может предпочесть массово имитирующий египетский эффект дом Аделаиды у Лондонского моста, построенный сэром Джоном Бернетом и Тейтом в 1924-1945 годах. Это, по крайней мере, дает некоторое представление о новых идеалах Континента в эти годы. Более того, Бернет на протяжении десятилетий был одним из самых компетентных британских практиков местной версии международного стиля изящных искусств, о чем наглядно свидетельствует его работа в крыле Британского музея имени короля Эдуарда VII 1904 года. Три года спустя Тейт стал первым архитектором английского происхождения^[33], который попытался строить в международном стиле, как упоминалось ранее. Ближе всего Лютьенс подошел к континентальным модам двадцатых годов в своем государственном жилье.

Государственное жилье в Англии между войнами, как правило, было довольно рутинным по дизайну, несмотря на статистическую значимость его социальных достижений, ему не хватало ни драматизма голландцев, ни сдержанности скандинавов. В тот единственный раз, когда Лютьенс обратил свое внимание на эту область, в поместье Гросвенор в Вестминстере в 1928 году, он преуспел сверх всех ожиданий. Смелое решение разбить все фасады его многоквартирных домов на чередующиеся продолговатые участки кирпичной кладки, простые оштукатуренные панели и окна несколько нечеловечески масштабно, но чрезвычайно эффективно. Разительный контраст с работами двадцатых годов, выполненными Бюро архитекторов Совета Лондонского графства. В том смысле, что тип дизайна, вполне подходящий для двухквартирных домов в пригородах среднего класса, был разбросан по обширным многоэтажным массивам.

Возникает ощущение, что Лютьенс в другое время и в другом месте — скажем, поколением раньше в Англии или поколением позже — мог бы стать более великим архитектором. Но даже несмотря на то, что его карьера действительно удалась, он не недостоин занять отведенное ему здесь место "последнего традиционалиста". После его смерти ни в Англии, ни где-либо еще не было ни одного значимого здания в традиционном или даже полутрадиционном стиле, если только кто-то не желает отнести работы Перре в Гавре к последней категории.

Традиционная архитектура первой трети двадцатого века в Италии и Франции, во многих отношениях являющихся средоточиями основных архитектурных традиций западного мира, разочаровывает по сравнению с архитектурой рассмотренных до сих пор стран. В случае с Францией ситуация осложняется смещением стиля Перре в сторону полутрадиционного классицизма, которому к тридцатым годам официальный и академический вкус был готов пойти навстречу. В Италии Марчелло Пьячентини (1881-1960), сын архитектора Академии изящных искусств на Виа Национале в Риме, всегда отличался большей жизнестойкостью, чем французы его поколения, за исключением Перре. От новой *читта басса* в Бергамо, за которую он выиграл конкурс в 1907 году и которая была выполнена в 1922-4 годах, благодаря его общей ответственности за *Terza Roma*, обширный проект Муссолини по созданию новой столицы между старым Римом и Остией,

который должен был открыться выставкой в 1942 году, веет определенной уверенностью и размахом, которых не хватает большинству современных работ во Франции. Муссолини в разгар фашизма, как мы уже видели, не питал отвращения к современной архитектуре. Когда под влиянием Германии он начал выступать против международного стиля, выбор Пьячентини установить неоимперский темп был таким же естественным, как возвращение Гитлера к режиму двадцатилетней давности в Германии. Более того, от общественных зданий Бергамо через "Новые города" под Римом — Литторию, Сабаудию, Понтинию и т.д., В основном разрушенные во время Второй мировой войны, — до аркадного куба Дворца итальянской цивилизации Ла Падулла в *Терца Рома*, прозванного итальянцами 'Квадратным колизеем', изысканные материалы, чистые, хотя и знакомые пропорции и превосходное мастерство обеспечивают определенные долговечные качества, достойные итальянских национальных традиций. Там, где фашистские работы интерполированы в более раннюю урбанистическую схему, как, например, вдоль Виа Рома в Турине между Пьяцца Сан-Карло и Пьяцца Карло Феличе, новые здания 1938 года — здесь работы Пьячентини — так же хорошо сочетаются со зданиями семнадцатого века на одной из них, как и с постройками девятнадцатого века на другой. Более того, при всей своей очевидности колоннады Виа Рома, состоящие из полированных гранитных монолитов, обладают поистине римским размахом и достоинством. Даже Квадратный Колизей обладает навязчивой силой Кирико, как нечто из сна; в то время как большие недостроенные сооружения вокруг него, которые достраиваются только сейчас, не лишены достоинств, уравнивающих традиционность тех, что недавно выросли рядом с ними в середине века.

Продолжать изучение традиционной архитектуры означало бы просто исследовать то, что сейчас представляется не столько тупиком, сколько дорогой без цели. Стандарты традиционализма — стандарты 'вкуса', "грамотности", изобретательной адаптации — все еще сохранялись на протяжении всего девятнадцатого века. Тем не менее, вплоть до тридцатых годов традиционные здания были большими деревьями в лесу архитектуры двадцатого века; с появлением в лесу новых гигантов сажены, из которых они выросли, теперь кажутся более значимыми: Стокгольмская выставка Асплунда в 1930 году и его Крематорий там в 1935-40 годах, как правило, заслоняют наше представление о его более ранней библиотеке, хотя, возможно, ее лучше рассматривать абсолютно. Точно так же небоскреб Филадельфийского общества сберегательных фондов 1932 года постройки, столь явно являющийся непосредственным предком тех, что были построены в последнее десятилетие, отвлекает внимание от Вулворт-билдинг. В Англии преемственность была настолько полностью нарушена, что трудно осознать, насколько "маньеристская" обработка фасадов высоких жилых блоков Drake & Lasdun 1946-56 годов постройки в поместье Паддингтон имеет общее с клетчатыми кварталами поместья Гросвенор тридцатилетней давности, построенными Лютьенсом. Как бы будущее ни оценивало достижения традиционных архитекторов начала двадцатого века, эта глава сейчас закрыта.

ГЛАВА 25

АРХИТЕКТУРА СЕРЕДИНЫ ВЕКА

То Описать состояние архитектуры в конце сороковых-начале пятидесятих годов, до и после середины нынешнего столетия, гораздо сложнее, чем обрисовать ее состояние на сто пятьдесят лет раньше, как это было предпринято в первой главе этой книги. Западный мир был значительно больше по географической протяженности, значительно более густонаселенным и, как следствие, гораздо более производительным в строительстве зданий всех типов и всех уровней качества. Многие из наиболее важных типов зданий двадцатого века — крупные деловые здания, недорогое государственное жилье, транспортные средства, такие как автобусные станции и аэропорты, — не существовали в 1800 году. Эти трудности объективны и просто подразумевают, что выборка выполненных работ должна быть относительно более ограниченной. Но на очень ограниченный отбор, представленный здесь, неизбежно влияют субъективные критерии. Деятельность двух поколений историков, пишущих об архитектуре начала девятнадцатого века, привела к чему-то, приближающемуся к единому мнению относительно того, что является важным или характерным в тот период, а что нет. Конечно, многое еще предстоит выяснить о строительстве в десятилетия около 1800 года, особенно по мере роста интереса к техническим аспектам истории; тем не менее, инженеры ^[534] вряд ли когда-либо вытеснят Соанов и Шинкелей из центра картины: более того, такие люди, как Латроуб и Миллс, сами были в такой же степени инженерами, как архитекторами.

Уже сейчас, рассказывая историю производства ведущих архитекторов первого и второго поколений современной архитектуры вплоть до середины пятидесятих годов, определенный акцент был сделан на их работе в производстве последних десятилетий. Решения относительно того, что включить в завершение картины, являются критическими и вряд ли сравнимы с относительно объективным историческим процессом отбора, который управляет Первой и Второй частями этой книги. Сама протяженность во времени того, что следует считать 'настоящим', является субъективным вопросом. Я знал американских студентов-архитекторов, чье настоящее было настолько ограниченным, что они никогда не слышали о Перре! Для человека моложе тридцати реальное настоящее вряд ли простирается назад более чем на пять или десять лет. Чтобы сохранить эту главу более или менее исторической, я сохранил рассмотрение лет, прошедших с конца пятидесятих годов, для [эпилога](#).

В большинстве стран западного мира Вторая мировая война вызвала перерыв в строительстве, который длился почти целое десятилетие - от замедления темпов строительства в Мюнхене в конце тридцатых до общего оживления строительной деятельности в конце сороковых. Таким образом, существует реальное отсутствие преемственности между довоенным и послевоенным строительством, за исключением тех стран, которые оставались нейтральными. Но точно так же, как перерыв в непрерывности строительного производства около 1800 года в результате наполеоновских войн был ограниченным, а не абсолютным явлением, поскольку по-настоящему революционные изменения в архитектуре скорее предшествовали, чем следовали за их началом, так и в

последний послевоенный период было очень мало того, что поначалу не было признано, что не зародилось задолго до 1939 года.

Перспектива войны, казалось, каким-то образом сгладила некоторые архитектурные эпизоды, считавшиеся значимыми в середине тридцатых, не только нацистскую и позднефашистскую реакцию, но и такие незначительные симптомы неудовлетворенности общей линией, которую архитектурное развитие приняло на международном уровне с начала двадцатых годов, как расцвет школы региона Залива^[535] в Америке и Нового эмпиризма в Европе. Историки до сих пор не вполне уверены, какой вес следует придавать этим вопросам. Как только они теряли актуальность текущих событий, они казались не более и не менее значимыми, чем довольно похожие критические выпады, которые последовали позже в отношении "Нового брутализма" и "Неосвобожденности".^[536] Такие порывы нельзя полностью игнорировать;^[537] тем не менее, общее исправление жестких доктрин "международного стиля" было более поразительно проиллюстрировано сохраняющимся высоким уважением к последним произведениям Райта и, тем более, теплым отношением к ним. критический прием замечательной церкви Ле Корбюзье в Роншане превзошел любой из построек, иллюстрировавших раскольнические реакции тридцатого десятилетия. Общепринятые определения современной архитектуры, несомненно, стали намного более свободными, чем поколением ранее, отчасти в результате различных неудачных попыток более радикального бунта. Но величайшими индивидуалистами были, как это ни парадоксально, не молодые люди^[538] в возрасте тридцати с небольшим, а мастера старшего поколения в возрасте шестидесяти, семидесяти и восьмидесяти.

Величайшим изменением на послевоенной архитектурной сцене, изменением, которое постепенно началось в довоенные годы, стало изменение географического рисунка. Франция, Германия и Голландия больше не занимали центральное место на сцене. Рост популярности Соединенных Штатов, продолжающий развитие, уже начатое в 1870-х годах, не был неожиданным. Гораздо более удивительным был рост значимости Италии и Японии не только из-за их реальных достижений, особенно в бетонном строительстве в обоих случаях, но и как основных факторов влияния. Это было предвосхищено в Италии работами Terragni и Figini & Pollini в середине тридцатых годов и вряд ли было сдержано там двусмысленностью более позднего фашистского отношения к архитектуре незадолго до Второй мировой войны. Послевоенные достижения Великобритании были более упорядочены; тем не менее, они носили автохтонный характер, который долгосрочное рассмотрение английских архитектурных способностей и недостатков делает более понятным, чем тот шквал новых идей, в основном иностранного происхождения, который характеризовал середину тридцатых годов в Англии.

Скандинавские страны сохранили свое видное положение, но не превосходство на международной архитектурной сцене. В противовес их давно признанным достоинствам, некоторые из которых сегодня менее актуальны, чем когда-то, следует отметить совершенно иной вклад латиноамериканских стран, чей выход на международную арену произошел почти сразу после войны. Сто пятьдесят лет назад о производстве там едва ли стоило упоминать; к концу сороковых Бразилия, Мексика, Колумбия и Венесуэла вносят такой же вклад по количеству и даже качеству, что и более старые и богатые страны. Более того, в то время как Запад все больше и больше терял политический контроль над Африкой и Азией, его культурное влияние на этих континентах не обязательно уменьшалось, более того, в том, что касается архитектуры, оно, вероятно, усилилось. Было обнаружено, что современная архитектура, изначально разработанная для полного использования самых передовых технологий, особенно хорошо подходит даже в тех областях, где технологии были наименее развиты. Действительно, наиболее характерный строительный материал

современной архитектуры, железобетон, часто наиболее изобретательно используется в странах, где материалы дороги, а рабочая сила дешева.

Мало того, что многие отдаленные уголки мира импортировали архитекторов вместе с другими техническими специалистами с Запада; Азия, которая полтора столетия назад почти полностью находилась вне поля зрения западной культуры, создала в Японии великую современную школу. В различных Доминионах и зависимостях — например, в Южной Африке, Австралии, Пуэрто-Рико - аналогичным образом начали появляться активные группы местных практикующих, действующих в тесном принципиальном согласии с таковыми в Европе и Северной Америке.

При таком широком спектре оживленной деятельности невозможно провести обзор современной архитектуры от континента к континенту, а тем более от страны к стране в рамках одной короткой главы. Даже принимая во внимание все огромные климатические и культурные различия, которые все еще влияют на архитектурное производство, в архитектуре большей части мира все еще сохранялась достаточная принципиальная идентичность, чтобы оправдать международное рассмотрение послевоенных достижений с точки зрения различных типов зданий, переходя от макромира к микрокосму - от целого города как запланированного продукта архитектурного проектирования к отдельному жилому дому.

Несмотря на свой огромный производственный потенциал, старый западный мир в середине двадцатого века создал гораздо меньше выдающихся городских образований, чем в девятнадцатом. Отчасти это было связано с тем, что строительство городов неизбежно остается более медленным процессом, чем возведение отдельных сооружений, даже в эпоху, когда существует множество распланированных городов, а также много согласованных восстановлений старых городов, частично разрушенных в результате бомбардировок во время Второй мировой войны. Возможно, даже больше, потому что идеалам "планирования" архитекторов любого периода требуется гораздо больше времени для достижения степени общественного признания, достаточной для обеспечения на протяжении десятилетий надлежащего контроля за планировкой и строительством — или реконструкцией — целых городов, чем для поиска клиентов, даже государственных, для отдельных зданий или для обширных, но разрозненных социальных проектов.

"Гавр" Перре (Фото [140А](#)) ранее характеризовался как реализация — заметная, хотя и запоздавшая, — идеалов, возникших еще до Первой мировой войны. Ни один из послевоенных "Новых городов" Англии к середине пятидесятых годов не был достаточно законченным, чтобы восприниматься как городские образования; по большей части это все еще были лишь крупномасштабные жилые застройки — пригороды в поисках города, так сказать, — реализующие на значительно более низком экономическом уровне идеалы городов-садов пятидесяти летней давности. Лучшим примером, чем английские, и показательным примером широкого признания идеалов города-сада был Валлингбю в Швеции.

Более законченные городские образования середины века можно было увидеть в таких сильно разбомбленных и в значительной степени перестроенных городах, как Ковентри в Англии или Ганновер в Германии; однако ни в том, ни в другом случае это не было архитектурным достижением высочайшего современного уровня. По качеству их следует сравнивать с Парижем Наполеона III или Веней Франциска Иосифа, а не с Петербургом Александра I или Мюнхеном Людвига I, и даже это сравнение не всегда в их пользу.

В масштабном и почти взрывоопасном расширении и реконструкции различных латиноамериканских городов только в Каракасе планировщик Морис Ротиваль смог немного опередить строителей. Но даже в Каракасе все еще были лишь образцы

характерного нового урбанизма середины двадцатого века: два или три изолированных небоскреба и жилой комплекс Серро Пилото, отличающийся от других частей света главным образом своей огромной протяженностью и великолепным расположением на склоне горы. Города Северной Америки, которые росли быстрее всего, Хьюстон, Лос-Анджелес, Майами-Бич или Торонто в Канаде, были по меньшей мере такими же хаотичными, как латиноамериканские, и ни количество, ни качество отдельных зданий не были такими высокими. На фоне бурного роста такого города, как Сан-Паулу в Бразилии, такая североамериканская программа крупномасштабной реконструкции, подобная той, которая уже привела к ликвидации Золотого треугольника в Питтсбурге, заменив типичные городские заторы девятнадцатого века открытым парком и расположенными крестообразно небоскребами. Новая столица Бразилии, Бразилиа, не была запланирована Лусио Костой даже на бумаге до 1957 года.

В середине двадцатого века не было полномасштабных городов, которые должным образом воплощали бы высочайшие идеалы современных архитекторов. Пришлось бы подождать, скрестив пальцы, даже для того, чтобы увидеть результаты таких разрозненных проектов реконструкции, как предложенный сэром Уильямом Холфордом для разбомбленного района вокруг собора Святого Павла в Лондоне,^[539] и еще дольше для таких целых городов, как Бразилиа и Чандигарх, где, однако, общественные здания Ле Корбюзье в середине пятидесятих быстро росли. Но также уже существовали определенные специальные объекты почти городского масштаба, запланированные со времен Второй мировой войны, которые заслуживают внимания. Примечательны "университетские города", полноценные учебные заведения, расположенные на новой местности, спланированные как единое целое и спроектированные применительно к отдельным зданиям либо одной командой архитекторов, либо несколькими командами, чья работа была тесно скоординирована от начала до конца. Наиболее примечательным из них является здание Мексиканского университета, но даже здесь заметна разница в качестве между такими в высшей степени оригинальными сооружениями, как Олимпийский стадион Аугусто Переса Паласиоса (р. 1909), Рауля Салинаса Моро и Хорхе Браво Хименеса 1951-2 годов постройки с прекрасной рельефной мозаикой Диего Риверы или Центральная библиотека Хуана О'Гормана, Густаво Сааведры и Хуана Мартинеса де Веласко 1951-3 годов постройки, с ее башней-стеком, полностью покрытой мозаикой, разработанной О'Горманом, и некоторые из самых известных зданий в мире. другие не менее крупные и заметные здания очень примечательны (Фото [184](#)). Университетский город Рио-де-Жанейро, для строительства которого Ле Корбюзье первоначально был приглашен в Бразилию для представления плана в 1936 году, ни в коем случае не был так далеко продвинут; но контроль за проектированием всех основных зданий одним архитектором, Хорхе Морейрой (р. 1904), который является одним из трех или четырех самых способных в Бразилии, казалось, обещал однородность характера и изысканность отделки, уникальные в этой области. Среди нескольких других латиноамериканских примеров, начатых и частично построенных к середине пятидесятих, здание в Каракасе Карлоса Рауля Вильянуэвы (р. 1900) соперничает по своему главному зданию с Aula Magna 1952-3 годов постройки с его необыкновенным акустическим потолком работы техника Роберта Ньюмана и скульптора Сэнди Колдера, достижением мексиканцев.

Действительно, совсем другого характера и гораздо более ранним является Орхусский университет, созданный^[540] в Дании, за который Кей Фискер, К. Ф. Меллер (р. 1898) и Повл Стегманн (1888-1944) выиграли конкурс в 1931 году. Некоторые из его многочисленных зданий были построены до Второй мировой войны: профессорские дома 1933 года, студенческие общежития 1934 года, музей естественной истории 1937-1988 годов; в то время как большинство учебных корпусов фактически были построены в 1942-1946 годах

войны. Работа продолжается в руках Меллера, а планировка красивого наклонного участка была выполнена К. Т. Серенсоном (р. 1893). Построенный из бурого кирпича с черепичными крышами среднего уклона, он производит гораздо более спокойное впечатление, чем латиноамериканские университетские города с их высокими железобетонными зданиями четкой формы, отличающимися как смелым использованием цвета, так и заметным включением работ выдающихся художников и скульпторов. На первый взгляд — и для предвзятых — Орхусский университет может показаться более консервативным; но диапазон новой архитектуры сегодня признан более широким, чем тридцать лет назад, и *аула* Меллера в совершенно ином ключе ничуть не уступает аудитории Вильянуэвы; или даже, если уж на то пошло, аудитории с раковинным куполом 1952-5 годов постройки в Массачусетском технологическом институте в Кембридже, штат Массачусетс, работы Ээро Сааринена (1910-61).

Одним из первых типов индивидуальных зданий, нашедших совершенно нетрадиционное выражение, был большой офисный блок. Небоскреб рано достиг зрелости в руках Салливана в Чикаго; более поздние причуды формы в Нью-Йорке не рекомендовали его для европейского подражания, хотя проекты небоскребов Миса, Гропиуса и Ле Корбюзье были одними из наиболее заметных ранних свидетельств рождения — на бумаге — новой архитектуры в 1919-22 годах. Построенное десятилетием позже здание Филадельфийского сберегательного фонда Howe & Lescaze стало первым масштабным примером принятия в Америке новой архитектуры Европы; но в тридцатые годы строительство небоскребов пришло в упадок, и многие критики думали, что их время уже прошло. Во многих частях света этот день еще не наступил, и Европа все еще могла предложить очень мало примечательных примеров, но в Новом Свете пятидесятые годы ознаменовались началом новой волны строительства небоскребов, отнюдь не ограничиваясь Соединенными Штатами. Впервые с девяностых годов в городах Северной и Южной Америки было построено довольно значительное количество действительно выдающихся образцов. Относительно скромная башня Райта Прайс Тауэр в Бартлсвилле, Оклахома, и Сигрем Билдинг Миса и Джонсона в Нью-Йорке уже упоминались. По диагонали через Парк-авеню в Нью-Йорке от места строительства Сигрем-тауэр возвышается первый эпохальный послевоенный небоскреб в Нью-Йорке Lever House, спроектированный Гордоном Баншафтом (р. 1909) из фирмы Skidmore, Owings & Merrill и построенный в 1950-2 годах (Фото [189](#)). Почти полностью застекленные навесные стены восточной и западной сторон Секретариата Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке, построенные в 1947-50 годах Уоллесом К. Харрисоном (р. 1895) и его партнер Макс Абрамович (р. 1908), но с учетом идей, представленных международной группой экспертов, членами которой были Ле Корбюзье и Нимейер, представлены с трех сторон плиты Буншафта. Однако более важным является тот факт, что эта плита, возвышающаяся подобно изолированному зданию Организации Объединенных Наций без каких-либо откосов, покрывает лишь часть доступного участка. Таким образом, он стоит в своем собственном пространстве, как бы вырезанном из сплошного каньона Парк-авеню, точно так же, как позже Мис и Джонсон отодвинули свое здание на 100 футов от авеню, а также со стороны обеих боковых улиц. Их "площадь" ничем не ограничена; открытое пространство Bunshaft ограничено мезонином на *пилотисе*, расположенным вокруг площадки без крыши.

В противовес почти полностью застекленной навесной стене своего Секретариата ООН, типу обшивки крупных городских сооружений, который затем очень быстро распространился в других странах, Харрисон в здании Alcoa 1952 года постройки в Питтсбурге использовал алюминиевые панели высотой в этаж, прорезанные относительно маленькими окнами. Однако с тех пор этот альтернативный тип обшивки использовался реже, чем более полностью остекленный. Любопытное возрождение экспрессионистского

чувства проявилось в сложном угловатом дизайне застекленного вестибюля здания Alcoa, которое резко контрастировало с парадигматическим выражением 'Международного стиля', наблюдаемым в здании Equitable Building в Портленде, штат Орегон, 1948 года постройки Пьетро Беллуски (р. 1899), самом раннем из интересных послевоенных небоскребов. Более поздний западный небоскреб, Mile-High Center в Денвере, штат Колорадо, построенный И. М. Пеем (р. 1907) в 1955 году, едва ли не в большей степени соответствовал формуле апартаментов Миса на Лейк-Шор-Драйв в Чикаго, чем он сам при проектировании здания Seagram Building.

Неловко упоминать только эти несколько североамериканских примеров, но производство подобных небоскребов уже было настолько распространено по всей стране в Соединенных Штатах и Канаде, что вряд ли можно надеяться увидеть отдельные деревья для целого леса. Есть веские причины, по которым те, кто выбран для иллюстрации или упоминания, скорее всего, останутся заметными и не затеряются в толпе. Но небоскребы больше не являются прерогативой Северной Америки; некоторые из лучших возводились в Латинской Америке, и вскоре им предстояло соперничать с европейскими образцами, которые уже были спроектированы или даже строились к 1955 году.

Ошибочно полагать, что североамериканцы размещали бизнес только в небоскребах. Все больше и больше крупных корпораций переносили свои штаб-квартиры на открытую местность. Не менее значимым, чем Lever House, в производстве Skidmore, Owings & Merrill в середине пятидесятих годов было офисное здание Общей страховой компании Коннектикута площадью 700 квадратных футов, но всего в четыре этажа, построенное в 1955-1977 годах в парке восемнадцатого века в Блумфилде, штат Коннектикут, примерно в десяти милях от Хартфорда, страховой столицы. Роскошь материалов, белого мрамора и гранита, а также алюминия, в некоторой степени компенсирует жесткий аскетизм стандартных стен, в то время как четыре внутренних сада Ногучи и три фигуры из розового гранита его работы на склоне за "искусственной водой", в которой плавают лебеди, под цельностеклянным кафетерием еще больше уравнивают выражение четкой деловитости чем-то более теплым и человечным.

В большинстве латиноамериканских городов цельностеклянные стены непрактичны из-за жары и яркого солнца. В результате архитекторы разработали различные версии системы защиты от солнца, внедренной двадцать лет назад в первом высоком современном здании, возведенном в этой части мира, - Министерстве образования в Рио; однако застекленные навесные стены ни в коем случае не были неизвестны. Солнечные панели в виде ящиков из-под яиц в Edificio C.B.I. 1948-51 годов в Сан-Паулу работы Лучана Корнгольда (р. 1897) и горизонтальная решетка Retiro Odontológico 1953-4 годов в Гаване работы Антонио Кинтаны Симонетти и Мануэля А. Рубио придают этим зданиям вид, совершенно отличный от таких примеров более североамериканского характера, как здание на улице Калле-де-Низа на углу улицы Калле-де-Лондрес в Мехико 1952-3 годов постройки Хуана Сордо Мадалено (р. 1916), или здание, построенное в 1952-3 годах Хуаном Сордо Мадалено (р. 1916). из Сурамерикана-де-Сегурос на Авениде Хименес-де-Кесада в Боготе 1954 года работы Куэльяра, Серрано, Гомеса и Компании.

Однако самым оригинальным и лучше всего спроектированным латиноамериканским небоскребом пятидесятих годов является полностью изолированный Edificio Polar 1953-4 годов постройки на площади Венесуэла в Каракасе. Он был построен Мартином Вегасом Пачеко (р. 1926), учеником Миса в Технологическом институте Иллинойса, и его партнером Хосе Мигелем Галиа, учеником выдающегося южноамериканского архитектора первого современного поколения Хулио Виламахо в Университете Монтевидео. Здесь сооружение было сведено к четырем железобетонным опорам, из которых навесные стены были

вынесены консольно на 11 футов со всех четырех сторон. Навесные стены имеют разнообразное наполнение: частично сплошные сэндвичи из фанеры и алюминиевого листа, частично жалюзи, пропускающие воздух, но не свет, и частично стекло. Они сочетаются в разных пропорциях с каждой стороны в зависимости от ориентации, чтобы уменьшить блики и солнечное тепло, обеспечивая при этом прямую вентиляцию. Поскольку эта башня была изолирована, она не нуждалась в ограниченном пространстве; на самом деле, однако, более широкий мезонин, проходящий под основанием башни, обеспечивает это. Два открытых этажа, один на уровне земли и один над мезонином, создают эффект легкости и открывают открытый вид на основную структуру, которая еще более поразительна, чем в Lever House, где отношение возвышающейся плиты к мезонину менее смелое.

Европейские небоскребы^[541] пока что редко соперничают по высоте с североамериканскими, и лишь немногие крупные городские офисные здания достигают даже среднего уровня качества латиноамериканских. Однако при восстановлении разбомбленных городов существовали возможности, которые можно было легко использовать для переноса определенных зданий очень высоко только над частью их участков, как это впервые было сделано в Северной Америке в Lever House, но с использованием большего пространства, предоставленного перепланировкой городов, для расширения нижних блоков от основной плиты. Одним из лучших примеров такого подхода является здание Continental Rubber 1952-3 годов постройки в Ганновере Вернера Диршке и Эрнста Цинссера, построенное взамен массивного здания Беренса тридцатилетней давности, разрушенного во время войны. Отделочные материалы, в основном различные камни, пригодны для использования, а общая композиция хорошо проработана, но пропорциям не хватает элегантной легкости Edificio Polar. И все же в целом была достигнута "реальность" эффекта, которой не хватает С.В.И. в Сан-Паулу, который выглядит, несмотря на свои огромные размеры, скорее как картонная модель; или Lever House, который слишком сильно напоминает гладкую упаковку в целлофане. Некоторые немецкие коммерческие работы меньшего масштаба были более утонченными, как, например, Дом стеклянной промышленности 1951 года в Дюссельдорфе Бернхарда Пфау и тамошний дом Пемпельфорта 1954 года работы Hentrich & Petschnigg или здание Burda-Moden того же времени в Оффенбурге работы Эгона Айерманна. Компания Hentrich & Petschnigg также отвечает за строительство поразительного небоскреба BASF в Людвигсхафене, самого высокого из построенных в Старом Свете до середины пятидесятих годов.

Послевоенная итальянская коммерческая работа была более разнообразной и творческой, чем в других странах, но самые высокие образцы были не самыми лучшими. Очень часто именно тонкая отделка мрамором или мозаикой, как в BASF, и высокое качество исполнения, казалось, придавали им интерес и эффект роскоши, редко встречающийся в других странах, а не реальное отличие дизайна. Интересно, что, поскольку послевоенная Латинская Америка, как правило, следовала итальянским образцам, одно из лучших итальянских зданий этого десятилетия, офисы Olivetti в Милане 1954-5 годов постройки Г. А. Бернаскони, Аннибале Фиокки (р. 1915) и М. Низзоли, имеет очень латиноамериканский вид из-за ярких солнечных лучей. Это было одно из немногих зданий, премьера которых была проведена международным жюри на биеннале в Сан-Паулу в 1957 году, и единственное не бразильское.

Промышленное строительство еще даже не было так полно внедрено в сферу архитектуры, как коммерческое строительство за последние сто лет. Однако со времен заводов Беренса и складов Перре промышленные комиссии играли все более важную роль в современном архитектурном производстве. Вероятно, самая большая площадь хорошего фабричного строительства сразу после войны, как и в начале века, была в Северной Америке. Кроме того, с повышением стандартов обслуживания и заменой автомобильных

перевозок железнодорожными, заводы вышли из-за железнодорожных путей и заняли надлежащее место как визуально, так и функционально, с ухоженными территориями в качестве важных элементов регионального планирования. Трудно выделить конкретные фабрики для упоминания, хотя бы потому, что их проектирование, будь то инженерами или специализированными архитектурными фирмами, такими как Albert Kahn, Inc., пришло к в значительной степени анонимной стандартизации — кстати, судьба, к которой, по мнению некоторых критиков, неизбежно движется вся архитектура двадцатого века.

Технический институт General Motors в Уоррене, штат Мичиган, построенный Ээро Саариненом в 1955 году после десятилетия планирования и строительства, едва ли не более сопоставим по масштабам и сложности с университетским городом, чем с фабрикой; тем не менее, эта группа из двадцати пяти зданий, расположенных вокруг большого прямоугольного искусственного озера, также по своему использованию и характеру является крупным примером американского промышленного строительства, возведенного по заказу корпоративного клиента в царство выдающейся архитектуры (Фото [168в](#); рисунок 55). Между этим проектом и даже последними зданиями, спроектированными Элизлем Саариненом, над которыми сотрудничал его сын, практически не осталось никакой связи, хотя первый участвовал в этой работе вплоть до своей смерти в 1950 году. Напротив, влияние Миса было очень сильным, поскольку, по оценке младшего Сааринена, миезовская дисциплина была особенно подходящей для наведения порядка в таком проекте, как с точки зрения общего планирования, так и с точки зрения характерного структурного словаря навесных стен. Однако необходимое разнообразие размеров и форм зданий, отчасти определяемое очень разными видами деятельности, которые в них проводятся, от электростанций и испытательных цехов двигателей до Центра разработки новых моделей автомобилей, сделало невозможным внедрение столь классического образца, какой Мис стремился создать в Технологическом институте Иллинойса (рисунок [52](#)). Сознательно избегая монотонности автомобильных заводов вокруг Детройта, которые работают без изменений на протяжении тысяч футов, и в погоне за идеалами, которые большинство современных проектировщиков воплотили только на бумаге, Ээро Сааринен акцентировал свой длинный берег озера водонапорной башней, полностью выполненной из нержавеющей стали, возвышающейся над водой, и предусмотрел специальное куполообразное помещение в южной части для размещения демонстрации новых моделей рядом с той частью комплекса, к которой внешний мир имеет некоторый доступ. Более того, он разнообразил характерную палитру фасадов из металла и стекла - металл в основном из черного окисленного алюминия, стекло зеленоватого оттенка, чтобы уменьшить блики в интерьерах, — сплошными стенами из глазурованного кирпича различных ярких цветов, почти соперничая с мексиканцами по интенсивности красного, синего, желтого и зеленого цветов, которые он выбрал. Как и в случае с более поздним заводом в Коннектикуте General plant, скульптура отличия, выполненная здесь Антуаном Певзнером, несет в себе нотку гуманного интереса среди всего выражения механистической эффективности.

В Европе компания Olivetti была более последовательным сторонником выдающегося дизайна в архитектуре, чем General Motors. Главный завод в Иврее, спроектированный фирмой Figini & Pollini, невелик по американским стандартам и существует уже некоторое время — с 1942 года. Он примечателен главным образом тем, что является сердцем и смыслом существования архитектурной программы почти урбанистического масштаба в Иврее, которая все еще находится в процессе

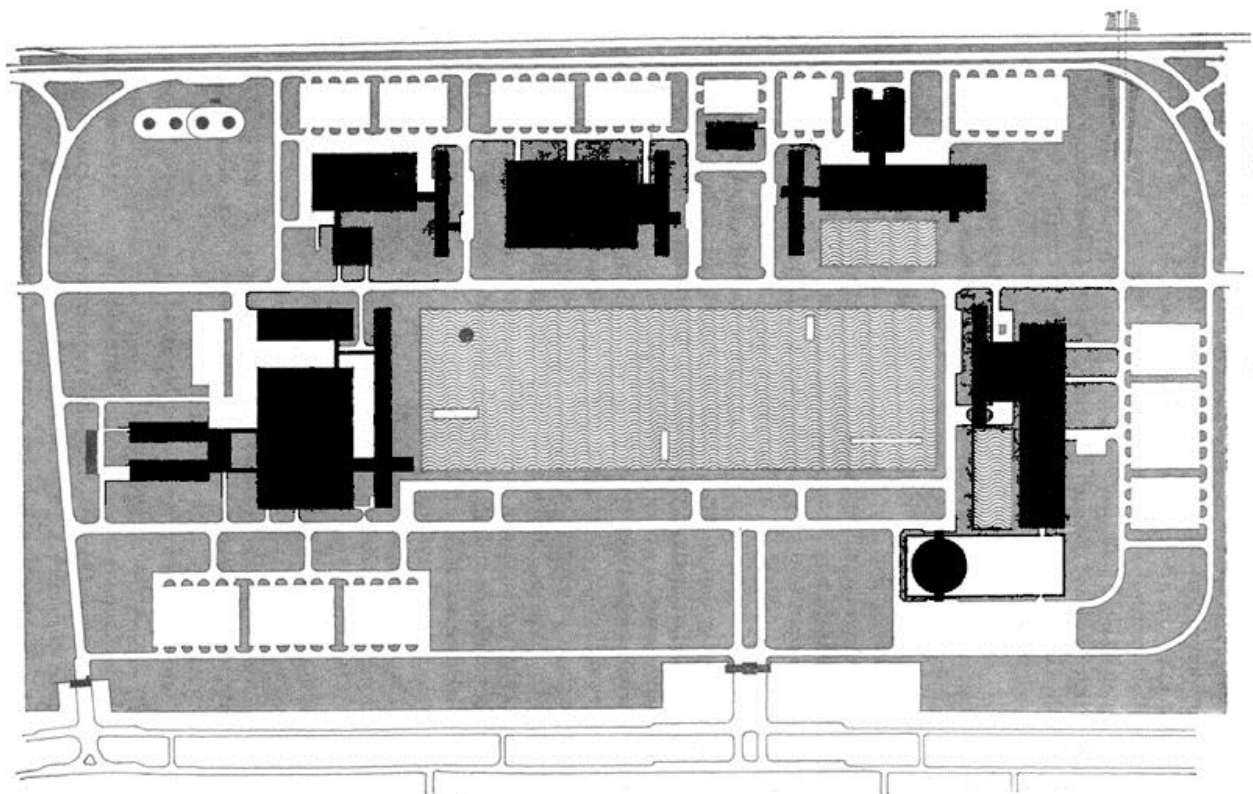


Рисунок 55. Сааринен и Сааринен: Уоррен, Мичиган, Технический институт General Motors, 1946-55, макет

проект Figini & Pollini и местного архитектора Фиокки, чье небольшое литейное производство 1954-5 годов постройки является образцовым промышленным подразделением с почти мизанской эlegantностью. Характерными сейчас для большинства латиноамериканских стран являются солнечные лучи на юго-западной стороне большой фабрики Ivrea; в то время как северо-восточный фасад возвышается на четыре этажа из прозрачного стекла, как обширное продолжение студии Гропиуса в Баухаузе. Более поздняя фабрика Olivetti в Поццуоли близ Неаполя работы Луиджи Козенцы относится к современному периоду пятидесятих годов и имеет лучшее расположение, более артикулированную и более самодостаточную конструкцию. Конструктивно, однако, промышленная работа инженера Нерви более оригинальна.

Заводы по-прежнему чаще проектируются инженерами, чем архитекторами; но вклад инженеров в их проектирование отнюдь не всегда стандартизирован и монотонен. Особенно в тех странах, где нехватка стали стимулирует использование железобетона, инженеры разрабатывали особенно оригинальные решения проблем охвата пространства и освещения. Инженер испанского происхождения Кандела из Мексики работал с железобетонными сводами в промышленном строительстве с непринужденной легкостью и *специальной* изобретательностью француза XII века, строившего из камня; однако его церковь Нуэстра-Сеньора-де-лос-Милагрос 1953-5 годов создавала впечатление возврата к экспрессионизму, несмотря на неопровержимую математическую и структурную логику гиперболических параболоидных форм ее "линейчатых поверхностей". Уроженец Италии Хосе Дельпини на таких фабриках, как его прядильный цех S.I.T., построенный в 1949-50 годах в Пиларе в Аргентине, легко соперничал с работами ведущих современных архитекторов Аргентины как по отличию, так и по масштабу своих зданий. Уроженец Дании Руд Аруп из Англии, работающий в партнерстве с the Architects над заводом по производству искусственного каучука в Брин-Мор в Уэльсе, построил одно из самых заметных крупномасштабных зданий в послевоенной Великобритании и заслуживает за это большой

похвалы. Возвращаясь к работам архитекторов, следует отметить, что в Англии, где большинство послевоенных промышленных зданий были довольно скромных размеров, электростанции Farmer & Dark, кульминацией которых стала электростанция в Марчвуде в 1955-1977 годах, отличаются величию масштаба и логикой частично открытого дизайна, с которыми обычные фабрики почти никогда не могут соперничать.

Промышленное строительство, все еще находящееся на переднем крае архитектуры, несмотря на большой вклад, который оно внесло в более общее развитие со времен английских фабрик 1790-х годов, было заметно международным по своим стандартам двадцатого века и своим достижениям. Ведущим промышленным фирмам, таким как Albert Kahn, Inc., и Frankland Dark, было предложено строить во многих частях мира, поскольку традиции старых технологий имеют особую ценность в такой работе. Продолжающееся существование культурных империй, если можно так их назвать, все еще проявляется, когда английские фирмы строят электростанции и фабрики на Ближнем и Дальнем Востоке. Джеймс Кьюбитт и партнеры^[542], например, в 1955 году в Рангуне было завершено строительство фармацевтического завода, который, вероятно, был крупнейшим послевоенным заводом, представляющим архитектурный интерес, построенным английской фирмой, точно так же, как их технический колледж в Кумаси в Гане, построенный в то же время, был более значительным примером университетского города середины двадцатого века, чем Англия когда-либо видела.

Предоставление жилья государственными органами почти повсеместно стало признаваться важнейшей социальной услугой, на чем всегда настаивали современные архитекторы. Дом Ле Корбюзье в Марселе, несомненно, является самым ярким примером высотных конструкций, плит или "точечных блоков", которые все чаще становились характерной формой такого жилья, но наиболее заметные общие программы производства все еще были обнаружены в Англии, в некоторых странах Латинской Америки, а также в Дании и Швеции. Давление роста населения и необходимость восстановления после разрушений военного времени мотивировали подобные программы почти повсеместно, но в нескольких странах, отличающихся высокими стандартами своей нынешней архитектуры, например, в Соединенных Штатах и Италии, результаты были действительно разочаровывающими. Более того, сильная социальная традиция государственного жилищного строительства, как в Голландии, даже при наличии там прецедента с исключительно тонкой работой тридцатилетней и сорокалетней давности, казалось, тогда не была гарантией дальнейшего совершенства в этой области. Хотя растущая популярность жилья в высотных зданиях все еще уравнивается в Англии сильной привязанностью к небольшим домам, построенным парами или террасами, которые составляют большую часть Новых городов, достижения Англии в этой области в целом превзошли достижения большинства других стран за десять лет после войны, как по количеству, так и по качеству. Послевоенный темп задали сады Черчилля А. Дж. Филипа Пауэлла (р. 1921) и его партнера Идальго Мойи в Пимлико, Лондон, заказчиком которых был городской совет Вестминстера. Более десяти лет планирование и строительство этого обширного городского проекта шло к завершению с повышением стандартов дизайна и отделки. Пожалуй, самым прекрасным жилым кварталом является De Quincey House с его оригинальными секциями дуплексов, к которым ведут подъездные галереи. Но Отдел архитекторов Совета Лондонского графства под последовательным руководством Роберта Мэтью (р. 1906) и сэра Лесли Мартина (р. 1908) за последние семь лет сравнялся по качеству и, возможно, во много раз превзошел по количеству достижения Powell & Моуа. Будь то на городских участках, таких как Лафборо-роуд в Южном Лондоне (номер [186B](#)), или на более открытых участках, таких как Экройдон эстейт в Патни или в Роухэмптоне, благодаря сочетанию высоких кварталов, некоторые квадратные в плане, некоторые похожие на плиты, с рядами нижних блоков мезонетов и

террас домов Лос-Анджелес предоставил — по крайней мере, по частям — примеры урбанизма середины двадцатого века, более впечатляющие, чем все, что когда-либо предлагали Новые города. Примером сравнимого совершенства в провинциальной Англии является поместье Tile Hill за пределами Ковентри, построенное офисом архитектора округа.

Сорок восемь плит комплекса Cerro Piloto, построенного в 1955 году венесуэльской государственной жилищной корпорацией Banco Obrego по проекту Гидо Бермудеса (р. 1925), возвышающегося на фоне гор за пределами Каракаса, по размаху с лихвой соперничают с английскими образцами. А в тамошних многоквартирных домах Серро Гранде, построенных в 1953-5 годах, Бермудес соперничал с изобретательностью Powell & Moya и L.C.C. в использовании дуплексов. Интересным сочетанием типов — высокие перекрытия, более низкие многоквартирные дома и жилые дома — является Городской центр Президента Хуареса в Мехико работы Марио Пани (р. 1901); красивые цвета, использованные здесь, были выбраны художником Карлосом Меридой. Но самым образцовым из латиноамериканских поместий является Педрегульо за пределами Рио-де-Жанейро, основанное в 1948 году Аффонсо Эдуардо Рейди (р. 1909). Здесь высокий серпантинный квартал сзади вводится на среднем уровне со склона холма - схема, предложенная некоторыми проектами Ле Корбюзье тридцатых годов для Северной Африки, а различные общественные здания придают застройке Новый городской характер, как и ряд низких кварталов с магазинами у их основания в поместье Тайл Хилл в Ковентри. Наиболее примечательной является школа Рейди в Педрегульо с ее фресками *azulejos* — глазурированной плиткой — работы Кандид Портинари и характерным набором архитектурных форм кариоканской школы. При этом Рейди, член первоначальной группы, спроектировавшей и построившей Министерство образования, был таким же одним из основателей, как и Оскар Нимейер.

Однако в середине двадцатого века именно Англия лидирует в школьном проектировании и строительстве даже более определенно, чем в проектировании высотных жилых домов. В частности, Бюро архитектора округа Хартфордшир под руководством К. Х. Эслина (1893-1959) разработало систему строительства с использованием легкого металлического каркаса и сборных бетонных плит, представляющих очень большой технический интерес. Однако не все школы Хартфордшира спроектированы в бюро архитектора округа, и некоторые из лучших были созданы частными архитекторами, такими как the Architects' Co-partnership и James Cubitt & Partners (Номер [186A](#)). Новая архитектура была более широко и успешно использована в школах, чем в большинстве других типов зданий. За пределами Англии можно особо отметить работы Дональда Бартелме в Техасе, такие как его начальная школа в Западной Колумбии в 1952 году, и Эрнеста Дж. Кумпа (р. 1911) в Калифорнии, хотя они не представляют собой такой согласованной программы проектирования и строительства, которая распространилась в Англии от Хартфордшира до других частей страны. Откровенно "традиционные" школы сегодня нигде не встречаются.

В церковной архитектуре послевоенная ситуация была несколько иной. Хотя Перре и Райт, Мозер и Бем, принадлежащие к старшему поколению современных архитекторов, все построили выдающиеся церкви, до "Нотр-Дам-дю-О" Ле Корбюзье в Роншане к их проектированию редко привлекались международные лидеры следующего поколения; и от церкви Уда конца двадцатых годов в Ауд-Матенессе до часовни Миса 1950 года в Технологическом институте Иллинойса казалось, что крайний рационализм этих людей затруднял, если не делал невозможным, создание церковных сооружений, отличающихся каким-либо выразительным стилем. далеко от конференц-залов. Ранее кое-что говорилось о более эмоциональной церковной архитектуре Бема с бетонными сводами и связанной с этим тенденции перехода за последние два десятилетия от полутрадиционных, отчасти

готических или барочных, эффектов двадцатых годов к работам совершенно оригинального характера. "Сан-Франциско в Пампулье" Нимейера (номер [190с](#)), построенное в 1943 году, было одним из зданий, которые рано создали ему репутацию одного из самых творческих архитекторов своего поколения во всем мире. Вскоре латиноамериканские церкви, такие разные, как "Нуэстра Сеньора де лос Милагрос" Канделы в Мехико и "Беато Мартин Поррес" в Катаньо под Сан-Хуаном в Пуэрто-Рико работы Генри Клумба (р. 1905), ученика Райта, демонстрировали более широкий спектр возможностей; в то время как "Нуэстра Сеньора де Фатима" Хувенала Мойи и его часовня в Ginnásio Moderno в Боготе, одна 1953-4, другая 1954-5, последовали - со значительной вульгаризацией - более лирическая линия "Сан-Франциско" Нимейера.

Менее оперными, но, несомненно, лучше приспособленными для протестантского использования, являются "Церкви на северо-западе Америки" Беллуши, в частности, Первая пресвитерианская церковь 1951 года в Коттедж-Гроув, штат Орегон. Различные швейцарские церкви, некоторые католические, но большинство из них протестантские, также следовали этому направлению, к которому принадлежат такие ранее упомянутые церкви, как церковь Святого Антония Мозера в Базеле 1927 года и церковь Христа лютеранского старшего Сааринена в Миннеаполисе 1948 года (фото [157в](#)). Однако похожая на бункер круглая часовня младшего Сааринена из красного кирпича в Массачусетском технологическом институте 1954-5 годов постройки превратилась в нечто гораздо более эмоциональное. В обращении с освещением проявлена большая изобретательность, оно струится сверху на экран Гарри Бертойи, а также более тонко проникает по краям низкоуглубленного основания через воду окружающего рва.

Синагога Джонсона в Порт-Честере, штат Нью-Йорк, 1955-1956 годов постройки, несмотря на строгий общий характер, использует цветное стекло в щелях между вертикальными плитами, которыми заполнен видимый стальной каркас, а также изогнутый, похожий на тент, гипсовый потолок, чтобы согреть и обогатить в основе своей мизсовскую парадигму. Аксессуары работы скульптора Ибрагима Лассава также играют важную роль в интерьере; в то время как входной вестибюль с овальным куполом представляет собой элемент почти барочного стиля, несмотря на его аскетичную простоту исполнения. Таким образом, двое учеников Миса в своей церковной работе внесли коррективы в холодную, как в классной комнате, атмосферу его собственной часовни в Чикаго.

Такие крупномасштабные сооружения, как фабрики и высокие жилые кварталы, вместе с небоскребами, представляют озабоченность новой архитектуры строительными проблемами, которые уже были рассмотрены в девятнадцатом веке, но развитие которых до настоящего периода не было доведено до логических крайностей, ни в техническом, ни в архитектурном плане. Достаточно любопытно, что в плане строительства новых зданий для удовлетворения транспортных потребностей девятнадцатый век в его средние десятилетия был гораздо более успешным в доведении железнодорожного вокзала до довольно ранней зрелости, чем двадцатый век с аэропортом. Одним из крупнейших и прекраснейших послевоенных зданий Италии является Римский железнодорожный вокзал (номер [183в](#)), и в течение нескольких лет активная кампания по модернизации и перестройке вокзалов в Италии получила заметное отражение в других европейских странах. Но аэропортам все еще предстояло найти столь удовлетворительное выражение, отчасти потому, что повсеместное увеличение трафика сделало их неадекватными почти до того, как они были завершены. Слишком часто необходимость постоянного расширения разрушала ту целостность концепции, которую архитекторы смогли придать им в первую очередь. Некоторые из самых оживленных городов мира, такие как Айдлуайлд близ Нью-Йорка и Мидуэй близ Чикаго, в пятидесятые годы были почти развалинами, рядом с которыми столетние железнодорожные станции казались шедеврами современной организации! Здесь, как и во

многих других областях современного строительства, по-видимому, существуют два основных направления подхода, но их неправильно отличать от "рационального" и "эмоционального", поскольку оба почти полностью зависят от выбранных структурных решений. Относительно ранний пример (который сейчас обслуживает только местное сообщество и поэтому не нуждался в расширении), аэропорт Сантос-Дюмон, построенный братьями Роберто в 1938 году и в основном завершённый после 1944 года в районе bay's edge в центре Рио-де-Жанейро, остается одним из лучших; поскольку он компактно спланирован, имеет четкий и прямой дизайн и элегантен в выборе материалов и использовании цвета. Аэропорт Сан-Хуан, построенный в 1955 году фирмой Torro, Ferrer & Torregrossa^[543] в Пуэрто-Рико крупнее и несколько менее проработан в деталях, но является отличным примером планирования с точки зрения оборота. Огромный лондонский аэропорт у Гибберда все еще был недостроен.

В двух других аэропортах, построенных примерно в то же время, очень большом аэропорту в Сент-Луисе Минору Ямасаки (р. 1912) и Джозефа В. Лейнвебера, и маленьком аэропорту Пани и его партнера Энрике дель Моралья в Акапулько, использовались бетонные каркасные своды с очень впечатляющим эффектом. Казалось бы, 'классическая' стадия проектирования аэропортов, достигнутая железнодорожными станциями между 1845 и 1855 годами, началась только в конце пятидесятых, и ее кульминация вполне может наступить через много лет.

От аэропорта до индивидуального жилья, от новейшего вида строения до того, что предположительно является самым старым, представляет собой значительный скачок. И все же, по меньшей мере, спорно, не были ли лучшие жилые дома середины двадцатого века, продолжающие линию развития, которая ранее прослеживалась с 1800 года (см. Главу [15](#)), более удовлетворительными решениями проблем, которые ставит их проектирование и строительство, как с практической, так и с эстетической точки зрения, чем любой из упомянутых аэропортов. В значительной степени они были такими же новыми.^[544] Возможно, в годы после 1925 года жилище и не развивалось в первую очередь как "машина для проживания", согласно знаменитой фразе Ле Корбюзье, но оно определенно все больше и больше становилось "коробкой для размещения механизмов". По мере увеличения относительной доли общих затрат на механическое оборудование оболочка должна была уменьшаться. По мере уменьшения оболочки планирование все больше упрощалось. Лишь в редких случаях достигалась максимальная унификация пространства, как в доме Миса Фарнсуорта или собственном доме Филипа Джонсона в Нью-Ханаане, Коннектикут, где огорожена только ванная комната, а остальные элементы интерьера представляют собой ряды шкафов, не доходящих до потолка. Столь же редкими являются исключительно стеклянные стены этих двух домов, явно являющиеся крайней точкой *крещендо*, восходящего, по крайней мере, к оконным конструкциям третьей четверти девятнадцатого века. Но если они представляли конечную точку нескольких разработок, от которых с тех пор отказались даже их собственные архитекторы (Фото [190А](#)), то крайности, которые они иллюстрируют, во многих отношениях были теми, к которым тогда стремились дома в целом.

Дом как отдельно стоящее здание индивидуального дизайна по-прежнему оставался для большинства людей идеальным жилищем. Но никогда с 1800 года такое жилище не было более роскошным. Удобство и экономичность подталкивали как богатых, так и бедных к более коммунальным формам жилья, будь то коттеджи при мотелях миллионеров в Палм-Спрингс или недорогие квартиры в пригородных "точечных кварталах". Между этими полюсами находились все разновидности террасных домов, 'полуразборных' и стандартизированных продуктов строителей, начиная от консервативных пародий на дома по индивидуальному проекту, построенные поколение назад, и заканчивая различными

вульгаризациями более современных домов и заканчивая сборными комплексными домами, которые, казалось, ничуть не приблизились к тому общему признанию, которое сделало бы их экономичными, чем это было сто лет назад. Массовое жилье, независимо от того, какую форму оно приняло, будь то сорок восемь высоких перекрытий Серро Пилото или сорок восемь сотен, более или менее, двухквартирных жилых домов в английском жилом комплексе, все больше принадлежит миру бюрократизированной архитектуры. С другой стороны, дом, задуманный как индивидуализированное целое, оставался почти таким же специализированным и исключительным продуктом, как церковь; однако изменения, впервые внесенные в отдельные дома, постепенно повлияли на все жилищные стандарты. Особенно в Северной и Южной Америке, они по-прежнему предоставляли архитектурные возможности, представляющие наибольший интерес и разнообразие. Большинство латиноамериканских домов, например, сохранили полу-восточные идеалы уединения иберийской традиции; тем не менее, за стенами, окружающими их участки, отрезанные от мира, они часто были просторнее, чем дома в Соединенных Штатах, поскольку теплый климат делает внутренний дворик или сад основной жилой зоной. Собственный дом Нимейера 1954 года постройки в Гавее под Рио-де-Жанейро почти такой же стеклянный ящик, как дом Миса или Джонсона, хотя его стеклянные стены установлены под плитой, контур которой представляет собой непрерывный свободный изгиб. Дом Освальдо Артура Братке (р. 1907) по адресу 3008 Авенида Морумби за пределами Сан-Паулу также ближе по плану и концепции к домам в Соединенных Штатах, поскольку различного рода защиту обеспечивают решетки и подвижные ставни (рис. [56](#)).

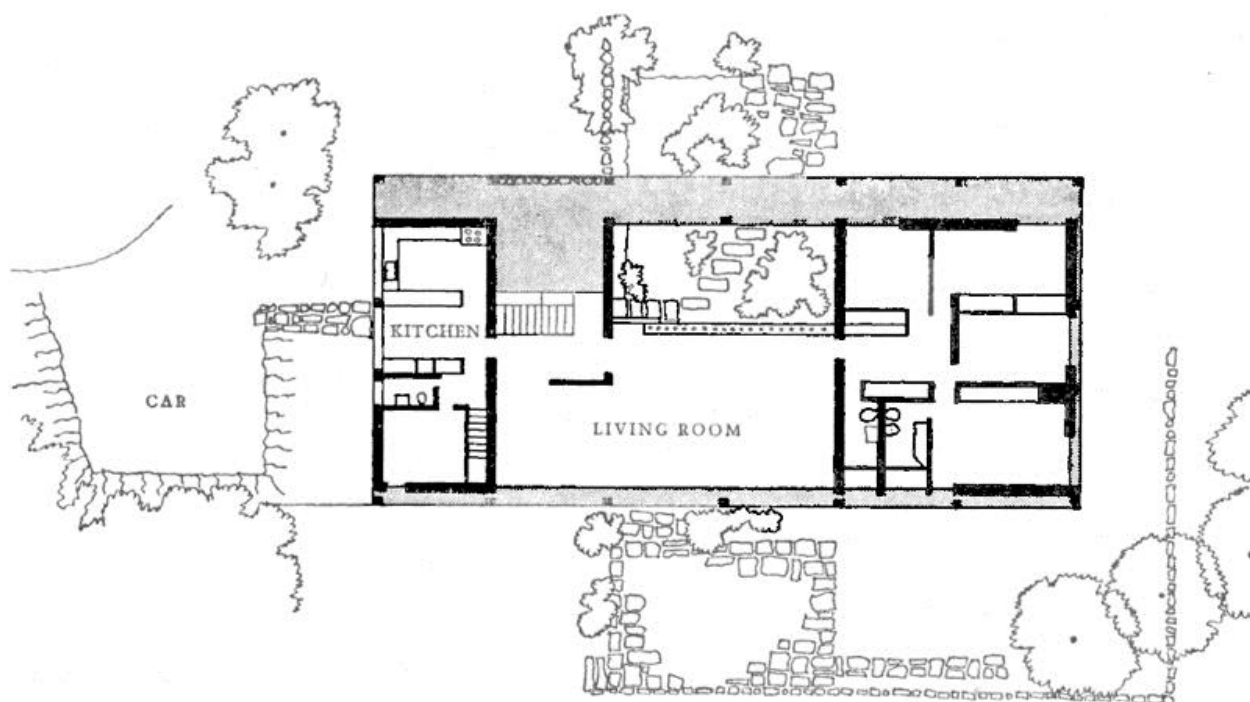


Рисунок 56. Освальдо Артур Братке: Сан-Паулу, Морумби, дом Братке, 1953 год, план

Дизайн домов середины века в Латинской Америке отличался значительным разнообразием, начиная от таких мексиканских домов, как Франсиско Артигас (р. 1916) или Сордо Мадалено, которые представляют собой глухую стену на улице, но при этом полностью выходят во внутренний дворик или сад, и заканчивая открытым павильоном Нимейера в Гавее. В Северной Америке, возможно, было еще большее разнообразие. Несмотря на выравнивание климата, которое к тому времени легко обеспечивалось системами отопления и охлаждения, между одним регионом и другим все еще существовали большие различия в силах природы, которые необходимо контролировать или защищать от них, от насекомых и ураганов Флориды до снежных бурь Миннесоты, чем между различными странами Латинской Америки. Дом Джонсона Дэвиса в Уэйзате в Миннесоте, однако, был огорожен не из-за климата, а для того, чтобы предоставить место для размещения коллекции произведений искусства, в то время как изнутри он выходит во внутренний дворик, который зимой можно накрыть крышей (рис. 57). Ни экранирование, ни крепление от сильных ветров не бросаются в глаза в дизайне большинства домов Пола Рудольфа во Флориде (р. 1918). На Западном побережье аберрантная небрежность, характерная для жителей региона залива тридцатых и сороковых годов, теперь становилась все более дисциплинированной. Деревянная конструкция, скатные крыши и определенная дискурсивность планировки, однако, все еще контрастировали с более жестким мизанским дизайном; тем не менее, лучшие дома Джозефа Эшерика в Сан-Франциско и его окрестностях или Джона Ен в Портленде, штат Орегон., не говоря уже о двух архитекторах Западного побережья, иногда соперничали в отличии с домами Джонсона и Рудольфа.

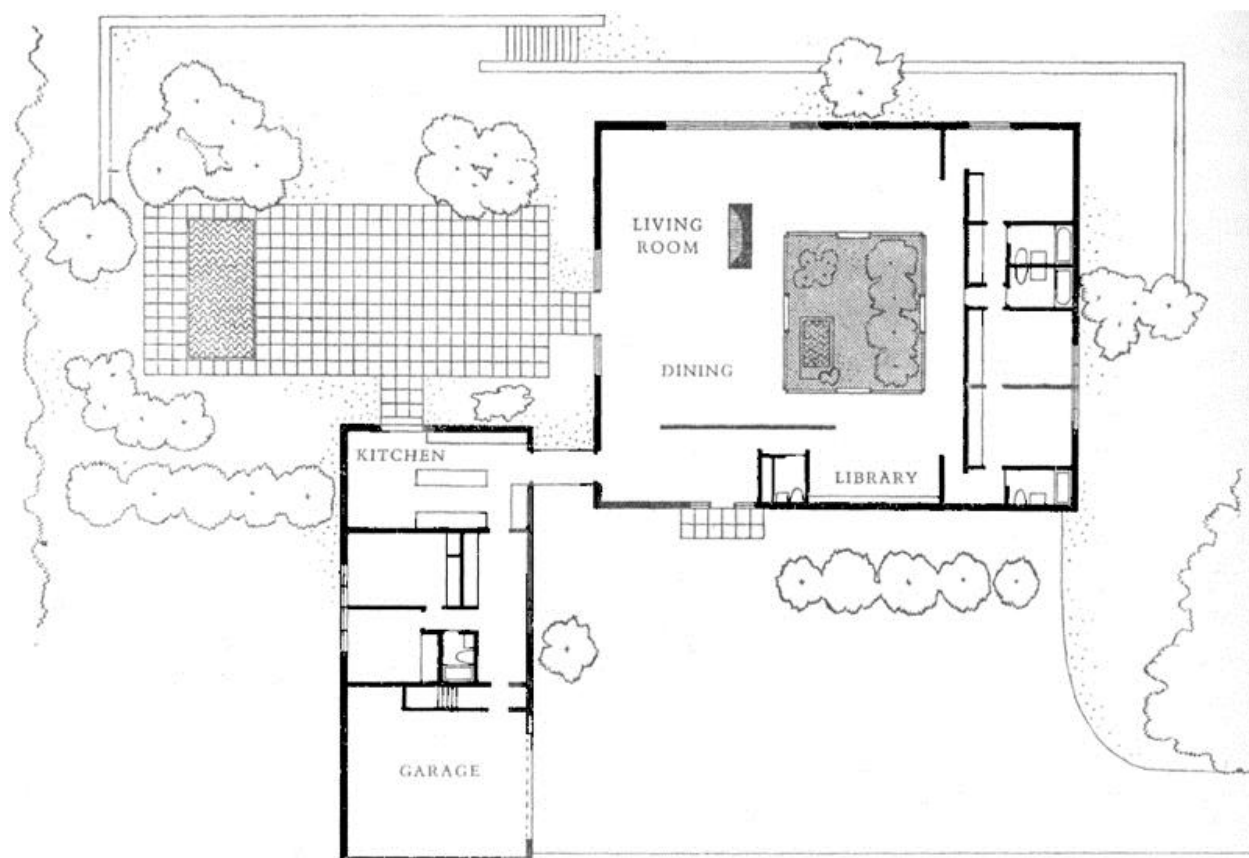


Рисунок 57. Филип Джонсон: Уэйзата, Миннесота, дом Ричарда С. Дэвиса, 1954 г.

Будет ли строительство индивидуальных домов в других странах когда-либо снова иметь то значение, которое оно все еще сохраняет в Новом Мире, зависит от многих неархитектурных факторов. Последнее, на что историк должен претендовать в отношении этого или любого другого аспекта ближайшего настоящего, - это на то, что он способен пророчествовать. История архитектуры второй половины нынешнего столетия может быть написана только в будущем. Приведенные здесь краткие сведения — ибо это не более чем таковые — о послевоенном производстве представляют собой выбор критика, а не историка, и на этот выбор неизбежно оказало большое влияние то, что этот критик лучше всего знает из первых рук.

Несмотря на обязательство представить во Введении своего рода основу восемнадцатого века, у этой книги был реальный исторический поворотный момент для ее фактического начала; в середине 1950-х годов у нее не было такой точки, на которой можно было бы закончить. От почти девяностолетнего Райта до людей на два поколения моложе, некоторые из которых были упомянуты в этой главе, в творчестве архитекторов западного мира тогда не было убедительных свидетельств крупного и повсеместного поворота, каким бы удивительным ни казалось в свете его работ двадцатых годов строительство церкви Ле Корбюзье в Роншане. Мы остановились на середине потока, и даже [Эпилог](#), который следует далее, не может дать истинного объяснения. К счастью, современная история архитектуры освещается в профессиональной прессе более оперативно и полно, чем когда-либо прежде. Не представляется необходимым приводить сноски к этой главе или [послесловию](#) со ссылками на периодические издания, поскольку каждый выпуск основных журналов неизбежно включает материалы, иллюстрирующие текущее производство по всему миру. И

все же, когда человек покидает мир истории ради мира 'текущих событий', пришло время перейти от книг к периодическим изданиям. В Библиографии, естественно, мало "монографий", то есть книг или кратких статей, посвященных людям, впервые упомянутым в этой главе, поскольку многие из них все еще находились в начале своей карьеры.^[545]

От "Коттеджа Орне" Папворта (фото [122А](#)) до "плит Лафборо—роуд" (фото [186В](#)) - оба "образцовых" жилья; от Банка Англии до Тиссен-Хауса (фото [191](#)), в обоих жилых домах никогда не было жилья до периода, о котором идет речь в этой книге; от собора Балтимора (фото [5](#)) до Нотр-Дам-дю-О (фото [167](#)), диапазон заметных достижений, описанных в этой книге, очень широк. по разнообразию они вряд ли превзойдут любой другой двадцатипятилетний период в истории западного мира. Что касается абсолютного качества этого достижения, в отличие от того, что можно назвать "сюжетным" интересом к различным относительно последовательным событиям, продолжавшимся на протяжении последних полутора столетий, то даже для того, чтобы претендовать на его произнесение, требуется очень католический вкус. 'Возрождение' девятнадцатого века и 'традиционализм' двадцатого века приняли опасный вызов встречи с более ранним прошлым на его собственной почве, и этого самого по себе достаточно, чтобы снизить абсолютную ценность большей части продукции девятнадцатого и двадцатого веков. И все же ренессансы были задолго до того, как начались возрождения; и почти в любой данный момент прошлого большая часть продукции была эквивалентна по стилистической отсталости традиционной архитектуре двадцатого века. Если кому-то и нужна оригинальность, то за эти сто пятьдесят лет в ней не было недостатка, от Леду и Соана до Гауди и Райта. Из сотен имен, упомянутых в этих двадцати пяти главах, немногие, несомненно, равны Браманте или Бернини, но сколько их было за предыдущие сто пятьдесят лет? хотя разнообразие представленных подходов, от Шинкеля до Ле Корбюзье, от Баттерфилда до Миса, вряд ли можно сравнить ни с одним сопоставимым периодом истории. Прежде всего, это этап истории архитектуры, который лежит между неосвященным настоящим и освященным прошлым, между культурными установками — если они были такими определенными — восемнадцатого века и культурными тревогами настоящего. Кто мы такие, мы можем надеяться понять, только исследуя непосредственную родословную нашего собственного настоящего. Только сторонники возрождения могли позволить себе очернять и игнорировать все, что лежало между ними и неким "золотым веком", которому они стремились подражать. Будущее должно строиться на фундаменте — столь разнообразном, зачастую почти противоречивом — архитектуры последних ста пятидесяти лет.

ЭПИЛОГ

За пять лет, прошедших с момента появления первоначального издания этой книги, по всему западному миру прошел строительный бум, равного которому редко можно было встретить в другие послевоенные периоды; и этот бум не ограничивался теми странами Европы и Америки, которым в основном посвящен этот отчет. Это также были годы продолжающейся — и даже усиливающейся — неопределенности в архитектурной доктрине. Как и следовало ожидать, различные тенденции, уже затронутые в предыдущей главе, — как позитивные (хотя часто явно реакционные) тенденции к большей индивидуальности, так и негативные или, по крайней мере, в данном контексте, консервативные тенденции к несколько утомленному повторению довоенных клише - не только сохранились, но и стали намного сильнее. Тональность общей картины текущего архитектурного производства к настоящему времени определенно изменилась. Тот относительный баланс между тем, что в лучшем случае можно назвать миезианством и корбузианством, который все еще сохранялся почти повсеместно в середине пятидесятих, к началу шестидесятих был нарушен. Оглядываясь назад, например, теперь должно казаться, что о таких зрелых и признанных архитекторах, как финн Алвар Аалто и американец Луи Кан, в предыдущих главах говорилось неадекватно, не говоря уже о таких еще более пожилых людях, чья деятельность продолжалась или была возобновлена, как немцы Ханс Шарун и покойный Рудольф Шварц. Заслуживают внимания также различные новые имена: голландец Альдо ван Эйк, например, норвежец Сверре Фен, японцы Танге и Маекава, итальянец Вигано и английская фирма Stirling & Gowan, и это лишь некоторые из тех, кто был практически неизвестен на международном уровне в середине пятидесятих, чьи работы сейчас приобретают все большее значение.

Несмотря на все свидетельства перемен, выделить общий знаменатель новых тенденций почти так же трудно, как и пять лет назад, за исключением негативных терминов. Все же проще четко сказать, от чего уходят архитекторы - что они отвергают, — чем куда они направляются. Любая попытка в нескольких словах позитивно описать нынешний архитектурный климат сталкивается с трудностью, заключающейся в том, что только в определенных экстремальных работах полностью доминируют новые архитектурные идеалы и идеи; в то время как ни в коем случае не все нынешние здания, которые *не* следуют новым направлениям, будь то работы старых архитекторов, таких как сам Мис, или тех, кто остался верен его канонам — намеренно или из—за отсутствия какой-либо альтернативной приверженности - все еще могут быть отвергнуты как просто вульгарные, провинциальные или *отсталые*.

Отказ от передовых доктрин 1920-х и 1930-х годов редко был полным. Более того, предположение некоторых авторов о том, что все же произошел какой-либо серьезный и согласованный возврат к изящным искусствам или другим досовременным стандартам, что касается отношения большинства зрелых архитекторов — даже тех, кто действительно имеет такое образование, — все еще является некоторым преувеличением. С другой стороны, нынешнее восприятие, к которому такие архитекторы, как Аалто и Кан, по крайней мере, успешно апеллируют — и в случае Аалто уже около двадцати пяти лет, -

безусловно, сильно отличается от восприятия, которое когда-то проявлялось к четкой геометрии, гладким поверхностям, стеклянным стенам и минимальной детализации Баухауза (Фото [161А](#)), дома Савойя (фото [159](#)) и павильона Барселоны (фото [165А](#)). "Необрутализм", или *брутализм*, является таким же опасным термином для использования без разбора, как и любое другое критическое словечко, которое было преждевременно популяризировано. Но это наводит на мысль, по крайней мере, посредством игры слов на нескольких языках, о современном вкусовом климате, который отдает предпочтение *бетон брут*— голому бетону - и грубым, обычно довольно темного цвета материалам. Кирпичи, предварительно отлитые плиты с рельефным крупным заполнителем или даже каменная кладка из щебня или гранита, добытого в карьерах, с довольно тяжелой отделкой необработанным или лакированным деревом и кованым железом широко предпочтительны более гладким элементам с более высокой степенью отделки, которые являются естественным продуктом растущей индустриализации строительных ремесел. Но это буквально поверхностно.

В связи с заметным изменением предпочтений в отношении, так сказать, текстуры облика зданий наблюдается сопоставимый рост интереса к ломаным силуэтам, неровным линиям горизонта, массам, которые сочленены, а не объединены, и выразительному раскрытию отдельных структурных элементов, которые сами по себе часто имеют скульптурный, а не механистический характер. Это в той или иной степени повлияло на работу почти всех архитекторов - от самых корбузианских до самых мизианских. Более того, окон, как правило, становится все меньше и меньше, и их форма, скорее всего, будет вертикальной, а не горизонтальной, с прорезями вместо лент. Точно так же планы теперь подчеркивают специфику различных внутренних функций, и общая организация стремится к аддитивному составлению смежных пространственных единиц, в одних случаях равных или модульных, в других - несопоставимых как по размеру, так и по форме. Все это когда-то было бы неодобрительно воспринято большинством критиков как недостаточно изученное, чтобы не сказать дилетантское, до того, как зрелая работа Аалто приобрела большое международное влияние ([Листы 173В](#) и [182А](#)). Несомненно, есть некоторое отражение живописи и скульптуры последнего десятилетия, даже, возможно, самой передовой музыки, в очевидном намерении предложить свободную импровизацию и случайность в искусстве, произведения которого, каким бы ни было их проектирование, обязательно являются конечными продуктами относительно длительных периодов подготовительного изучения и сложного совместного исполнения.

И все же рисковать подобными утверждениями, хотя они уже давно применимы ко многим работам Аалто и сейчас в той или иной степени применимы к творчеству архитекторов, столь разных по многим основным параметрам, как француз Гийом Жилле или итальянец Франко Альбини, — значит помнить о преобладании другого рода интереса к более сложным эффектам детализации, часто принижаемого как чисто декоративное, которым пользуются не только такие признанные архитекторы, как американцы Эдвард Стоун или Минору Ямасаки, с одной стороны, и немец Эгон Айерманн, с другой, — в остальном весьма непримиримые из-за их совершенно разной подготовки, опыта и личных склонностей — но со стороны многих других стран от Латинской Америки до Азии и Африки.

Пожалуй, можно сказать очень просто, что то, что широко признано новейшей архитектурой, имеет два аспекта: один преувеличенно мужской, другой почти изящно женский. И то, и другое в некоторых случаях иллюстрируется любопытным ритмическим чередованием последовательных работ одного и того же архитектора; оба контрастируют с нейтральной строгостью архитектуры непосредственно предшествующего периода. Тем не менее, у обоих явно есть свои наполовину признанные прецеденты в разнообразных и даже

противоречивых работах на протяжении многих десятилетий Фрэнка Ллойда Райта и экспрессионистов сорокалетней и более давности.

Даже если бы на данный момент можно было согласиться с тем, что эти две тенденции представляют собой целую историю, мало кто был бы достаточно беспристрастен, чтобы признать, что они *в равной* характерны для более серьезного архитектурного производства современности. Благодаря возрождению почти пуританского аскетизма в некоторых кругах, резко контрастирующего с готовностью других соблазнять несколько слащавой "красотой", более мужской аспект был представлен как морально высший и даже как более "продвинутый"; ибо все еще есть те, кто готов, как и в 1920-х и 1930-х годах, ссылаться на почти гегелевские потребности в том или ином направлении, в котором может двигаться архитектура, потребности, которые часто явно противоречат реальному давлению со стороны эстетически нейтральной сферы технологий.

Но два отмеченных до сих пор аспекта в любом случае даже не предполагают всей сложности нынешней ситуации. Третий, не обязательно связанный с двумя другими, но также, возможно, объединяющий оба, более очевиден для историков, чем для большинства архитекторов. Признавая опасность навязчивых аналогий с морфологией более ранних периодов — скажем, готики или Ренессанса, — существует, по крайней мере, предположение, что то, что мы называем 'современной архитектурой', находится (как должно показаться, довольно преждевременно) уже в 'поздней' фазе. Повторяющиеся на поздних стадиях, обычно существуют два различимых, но часто тесно связанных аспекта академизма: возврат к принципам, которые доминировали в искусстве до стилистической революции, с которой начался конкретный цикл, с одной стороны, и, с другой стороны, сведение к легко применяемой системе формальных элементов болезненно эволюционировавших черт, которые были характерны для предыдущей "высокой" фазы.

Но реакция, если дать этому аспекту нынешней архитектурной сцены излишне уничижительное название, вполне вероятно, что в отдельных случаях она в большей степени обусловлена особыми обстоятельствами нынешнего строительного бума, чем каким-либо гипотетическим образом жизни современной архитектуры. Предполагалось, что в первой половине двадцатого века экономическое влияние, по крайней мере, благоприятствовало как технологическому прогрессу в строительной науке, так и, соответственно, 'продвинутому' дизайну в эстетическом смысле. Однако не всегда теоретическая экономия была реализована на самом деле — или, во всяком случае, не раньше, чем прошло значительное время, — и 'продвинутый' дизайн часто оказывался на практике не только дорогостоящим, но и физически неудобным. Затем другие виды технологического развития, устанавливающие еще более дорогие новые стандарты удобств, особенно в таких вещах, как вертикальный транспорт, контроль бликов и кондиционирование воздуха, уже сводили на нет экономию, которую механизированные методы крупномасштабного производства в конечном итоге сделали реальной. В то же время практические трудности, присущие таким вещам, как цельностеклянные стены и полностью открытые планировки, все больше осознавались по мере того, как они эксплуатировались все более широко и некритично. К 1960—м годам некоторые технические усовершенствования в строительстве, пропагандируемые с 1920—х годов, особенно в области частичного заводского изготовления и изготовления все более крупных компонентов - например, целых стен домов и квартир - получили широкое распространение, не говоря уже о новых материалах и конструктивных методах, которые сделали некоторые функции относительно простыми и недорогими в изготовлении. Тем не менее, полное заводское строительство жилых единиц было более отдалено от реализации — за исключением мобильных единиц, таких как фургоны, — чем четверть века назад, отчасти

потому, что готовность общественности принять результаты частичной механизации производства жилья, похоже, фактически во многих странах уменьшилась.

Основными строительными проблемами послевоенного мира не было и до сих пор не является создание отдельных памятников: оперных театров, церквей, стадионов и т.п., на которых, как правило, сосредоточивалось внимание как профессионалов, так и общественности и для которых легче всего можно изобрести принципиально новые виды архитектурного самовыражения. Что было более значительным, так это крупномасштабная реконструкция разбомбленных или разрушенных городов, переселение очень значительных слоев населения и обеспечение производственных мощностей, офисов и магазинов, необходимых для расширения промышленной, финансовой и коммерческой деятельности. Неизбежно, что в период бума очень большого объема производства в крупных секторах общего строительного ассортимента привел в такой работе к своего рода застою в стилистическом развитии. Огромное количество архитектурной энергии повсюду должно быть направлено на простое осуществление беспрецедентно масштабных планов, основные решения по которым были приняты еще десять-пятнадцать лет назад. Инерционное отставание очень очевидно везде, где были или восстанавливаются крупные городские районы, очищенные двадцать лет назад в результате бомбардировок или в последние несколько лет в рамках программ обновления городов. Более того, большие части мира за пределами Северной Америки только сейчас учатся строить очень высокие сооружения и вряд ли еще готовы творчески модифицировать то, что они только что научились делать.

За последнее десятилетие, и особенно за последние пять лет, была создана значительная часть городских и пригородных условий, в которых мы, вероятно, будем жить до конца этого столетия и, несомненно, еще долго в следующем. Подобно тому, как в постнаполеоновский период амбиции и устремления революционных архитекторов конца восемнадцатого века были реализованы на все более низком качественном уровне, так и в послевоенные годы - и особенно в последние пять — произошло воплощение многих урбанистических идеалов, которые когда-то казались фантастическими или утопическими, когда они впервые были предложены около сорока лет назад. Неизбежно произошло снижение визуального интереса, когда определенные методы дизайна, впервые представленные в нескольких уникальных индивидуальных сооружениях или в относительно скромных жилищных проектах в 1920-х годах архитекторами с глубокой убежденностью и высокой изобретательской силой, стали массово применяться, почти как клише, бесчисленным множеством других людей, обычно гораздо менее способных и менее преданных делу, по всему миру. Более того, были обнаружены и осуждены серьезные ошибки в первоначальных идеалах, которые, возможно, стали заметны только по мере того, как эти идеалы обрели масштабную актуальность. Некоторым критикам определенные более ранние городские условия, против пороков которых эти идеалы впервые использовались в качестве коррективов, из-за ностальгии стали казаться предпочтительнее во многих человеческих отношениях 'дивного нового мира' 1920-х, который в такой удивительной степени стал реальным миром 1960-х.

Но реакция против международного стиля, таким образом, описывающая в чрезмерно упрощенной форме то, что кажется консенсусом во многих изменениях отношения в последние годы, ни в коем случае пока не является контрреволюцией. Если каноны допустимого и желаемого были расширены современной теорией и практикой в отношении различных аспектов того, что все еще можно назвать традиционным, включая, поскольку к настоящему времени также традиционно, многое, что было общим для различных аспектов до- или внемеждународного стиля ранней современной архитектуры, — некоторые из предпосылок наиболее передовых архитекторов 1920-х годов все еще кажутся, хотя обычно в пересмотренной форме, такими же перспективными, как и прежде. Например, что касается

довольно ограниченных аспектов функции, признаваемых функционалистами (если когда-либо были архитекторы, действительно заслуживающие этого названия), то большинство архитекторов, чьи сферы деятельности не являются промышленными или коммерческими, приняли гораздо более сложные концепции функции.

И все же некоторые инженеры — итальянец Нерви, чья практика приобрела международный размах, покойный испанец Торроха, мексиканец Кандела, датчанин Аруп и американец Фуллер, не говоря уже о нескольких наиболее известных, — сегодня пользуются репутацией во всей архитектурной профессии и даже у публики, чего не было ни у швейцарца Майяра, ни у недавно скончавшегося француза Фрейссине в период их расцвета полвека назад. Тем не менее архитектура сегодня находится в руках инженеров не в большей степени, чем это было раньше, несмотря на многие прогнозы, как пессимистические, так и оптимистичные, о том, что инженеры берут или должны взять верх. Более того, архитектурное качество работ великих инженеров, в отличие от технической изобретательности, часто столь же примечательно, как и качество зданий определенных архитекторов, в которых доминируют инженерные принципы, таких как аэропорт Шантйи Эро Сааринена (фото [190в](#)).

Эти параграфы обязательно носили самый общий характер и были скорее критическими, чем историческими. Должным образом они должны быть проиллюстрированы значительным количеством тщательно описанных фотографий, планов и разделов, которые, к счастью, можно найти в нескольких современных книгах, охватывающих либо весь мир, либо отдельные страны, отдельных архитекторов или конкретные типы зданий. Некоторые из наиболее полезных из тех, что появились к лету 1962 года, будут найдены среди дополнений к Библиографии. Несколько табличек, которые удалось добавить в это новое издание, не могут дать представления о различных аспектах текущей ситуации, которые были, по крайней мере, упомянуты в этом Послесловии. Но таблички с изображением здания Сигрэм (фото [192](#)) и Музея Гуггенхайма (фото [188а](#) и [в](#)) могут служить напоминанием о том, что некоторые из дихотомий третьей четверти нынешнего столетия в архитектуре в конце 1950-х годов могли быть почти так же хорошо проиллюстрированы в работах давно признанных мастеров архитектуры, как и в работах людей поколением или более моложе. Иллюстрации к работе Аалто, на самом деле более ранней, ясно показывают, откуда в течение некоторого времени дул один из ветров влияния; в то время как табличка с японскими зданиями (фото [187](#)), в отличие от дома Тиссена (фото [191](#)), иллюстрирует международное корбузианство и международное мизианство последних лет на заметно высоком уровне, как по размеру, так и по заметности сооружений и, что более важно, по внутреннему качеству.

На протяжении всей этой книги урбанизм, архитектурный макрокосм, рассматривался меньше, чем отдельные здания; и, если уж на то пошло, фотографии не могут передать ощущение недавно отстроенных центральных и периферийных районов наших городов так же хорошо, как в девятнадцатом веке. Характер Людвигштрассе (табличка [10в](#)) или Площади Оперы (табличка [70с](#)) можно довольно хорошо представить по фотографиям; Парк—авеню над Центральным вокзалом, перестроенную за последнее десятилетие, начиная с Левер—Хауса (табличка [189](#)), или города, отличающиеся от отдельных общественных памятников, Чандигарх и Бразилиа - или даже Камберно в Шотландии или Валлингби в Швеции - не могут.

Несмотря на всю путаницу архитектурных доктрин начала 1960-х, несмотря на обширные площади ничем не примечательных и даже явно плохих зданий, в последние годы появилась своя доля новых шедевров или, по крайней мере, сооружений, которые с нашей нынешней близорукой точки зрения уже были приняты как таковые. Тем не менее, с

отрицательной стороны, несколько старых лидеров покинули нас: Райт, Фрейссине, Торроха, Скидмор, Шварц и, увы, несколько более молодых людей: Йорк в Англии, например, и Ээро Сааринен в Америке.

Работы Сааринена, завершённые Техническим институтом General Motors в 1955 году и проиллюстрированные здесь (рисунок [55](#); [Фото 168В](#)), которые были очень мизантропическими, к концу 1950-х годов стали воплощением разнообразия, если не сказать непоследовательности, амбиций многих архитекторов по всему миру в те годы. К счастью, после зрелой карьеры, которая длилась всего одиннадцать лет по сравнению с пятьюдесятью годами его отца Элиэля, его вклад в американскую, да и в мировую архитектуру достиг кульминации в двух работах: "Его колледжи в Йеле" (номер [185В](#)) и "его аэропорт под Вашингтоном" (номер [190В](#)), которые по-разному, даже явно противоположными способами выражают многие устремления наших дней на таком высоком уровне, возможно, какого когда-либо достигала более ранняя современная архитектура, за исключением величайших работ Райта, Ле Корбюзье и Миса. Но то, что делает Ээро Сааринена в ретроспективе типичным архитектором конца пятидесятых-начала шестидесятых, - это, с одной стороны, его мизантропическое начало, резкая реакция на полутрадиционный романтизм его отца, а с другой - тот факт, что в его *творчестве* было много работ, которые по своей своевольности и даже, можно сказать, легкомыслию были намного ниже средних стандартов серьезных достижений тех лет. Таким образом, он оказался в центре своего времени, что не всегда осознавалось за его короткую жизнь, когда калейдоскопическое разнообразие его зданий ослепляло тех, кого это не шокировало. Его удивительно успешная карьера, примечательная даже в период, столь непохожий на несколько предыдущих десятилетий этого столетия, когда немногие качественные архитекторы, даже самые аскетичные или причудливые, были совершенно без работы, прояснила один из центральных фактов последних нескольких лет: стиль или направление, которое мы называем "современной архитектурой", получило во многих, возможно, в большинстве стран такое тотальное признание, что клиенты были готовы, почти слишком готовы, доверять своим архитекторам в любом новом направлении, которое они пожелают развивать, с точки зрения структуры, материалов, либо аскетизма, либо декоративной проработки, не говоря уже о философском содержании.

Вспоминая экстраординарные новые разработки в архитектуре, которые происходили в 1760-х годах двести лет назад, в период, о котором идет речь во Введении, историку остается только задаться вопросом, лежат ли где-то в сумятице инноваций последних нескольких лет те особые семена, из которых вырастет архитектура конца двадцатого и двадцать первого веков; соответствует ли, используя другую сомнительную историческую аналогию, стилистическое развитие этой четверти нашего столетия маньеризму центральных десятилетий шестнадцатого века в Италии. Можем ли мы ожидать, возможно, к 2000 году, какого-нибудь подобного имманентного движения, одновременно синтеза многих предшествующих технических и стилистических инноваций и возвращения по крайней мере к некоторым принципам предшествующей "высокой" фазы, но, прежде всего, нового жизненно важного творения с ожидаемой продолжительностью жизни сто и более лет, каким было барокко около 1600 года? От новейшего барокко западноевропейская архитектура отказалась два столетия назад; к барокко, в любом возрожденческом смысле, она вряд ли вернется. И все же, после постоянно растущих расхождений, которые были столь же характерны для середины века, как конвергенция для архитектуры двадцатого века вплоть до 1930-х годов, начнем ли мы - возможно, до того, как пройдет еще одно десятилетие, — ощущать зачатки нового синтеза?

Сегодня проблема должна быть поставлена в общемировых терминах. До сих пор Восточная Европа, Азия и Африка в целом были учениками Запада. Внесут ли страны

Восточной Европы и новые страны Азии и Африки вскоре свой вклад в создание нового мирового стиля, подобный тому, какой за последние несколько десятилетий внесли сначала североамериканцы, затем латиноамериканцы, а теперь и японцы? Останется ли история западноевропейской архитектуры основной историей (которая благодаря политическим условиям в значительной степени соответствовала действительности вплоть до настоящего времени) или западноевропейская традиция, которой почти полностью посвящен этот том, станет в последующий период несколько периферийной и даже чуждой принципиально изменившейся ситуации, в которой слаборазвитые страны по мере взросления будут все чаще отказываться от культурной опеки, как они в основном уже отказались от политической?

Бразильцы могли спроектировать и построить Бразилию в эти последние годы также самостоятельно, возможно, лучше, чем европейцы или североамериканцы — прежде всего, конечно, архитекторы их собственной португальской родины — могли бы построить ее за них. Индийцы, с другой стороны, наняли Ле Корбюзье и других европейцев, а иракцы поручили проектирование и строительство своего университета американской фирме, возглавляемой архитектором немецкого происхождения. Японцы, которые в этом отношении уже находятся на переднем крае, полвека назад наняли Райта для строительства отеля Imperial; сегодня, пожалуй, можно сказать, что их собственные лучшие работы превосходят Музей современного искусства в Токио, рисунки которого они получили от Ле Корбюзье. И все же современная японская архитектура не является и не намеревается быть — об этом свидетельствуют иноязычные издания двух их архитектурных периодических изданий — вне традиций западноевропейской архитектуры; более того, она представляет собой последний заметный вклад в ту архитектуру, которой до сих пор занималась эта книга. Поэтому уместно, чтобы список табличек в этой книге, который начинался со зданий, задуманных — по крайней мере, фактически — в Риме и построенных во Франции, Англии и даже в Северной Америке, заканчивался зданиями, построенными в Азии в соответствии с принципами, впервые изложенными швейцарцем во Франции. Поздний восемнадцатый век обратился в архитектуре вовнутрь, к Риму и Греции, которые были у истоков западноевропейской традиции; сегодня нам, возможно, следует обратиться вовне, к новому неевропейскому миру, который все еще находится в середине двадцатого века, в архитектуре, как и во многом другом, является детищем Европы. По крайней мере символически, в этом факте может заключаться лучшая надежда на новый архитектурный синтез в предстоящие десятилетия; так что более поздние истории архитектуры двадцатого века, возможно, уделят Индии или некоторым новым африканским государствам столько же внимания и места, сколько маленькой Голландии или обширной Северной Америке уделили в этом описании архитектуры последних двухсот лет.

ПРИМЕЧАНИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ

Примечания

ВВЕДЕНИЕ - Примечания

1. Зигфрид Гидион ввел этот термин в своей работе *Spätbarocker und romantischer Klassizismus* в 1922 году и подробно обсудил эту концепцию. Фиске Кимбалл впервые использовал этот термин на английском языке в своей статье "Романтический классицизм в архитектуре", *Gazette des Beaux-Arts*, xxv (1944), 95-112.

2. See Hautesœur, L., *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1912. Однако более глубокая основа теории была французской, а не римской. К сожалению, краткость, с которой весь этот вопрос должен быть рассмотрен здесь, где он является лишь вступлением к описанию архитектуры девятнадцатого и двадцатого веков, делает невозможным обсуждение таких французских теоретиков начала восемнадцатого века, как Ж.-Ф. Фелибьен (1656-1733), А.-Л. Кордемоа и А.-Ф. Фрезье (1682-1773); даже Логье кажется несколько вырванным из контекста, поскольку он действовал не в Риме, а во Франции. Отекур в "*Истории классической архитектуры*", тома III и IV, и Кауфманн в "*Архитектуре в эпоху разума*" — особенно в главе XI — развивают эту теорию во Франции, сосредоточенную вокруг *архитектурного факультета ...*, Париж, 1770-7, Ж.-Ф. Блонделя (1705-74).

3. См. Харрис Дж., "Роберт Майлн в Академии Святого Луки", *Архитектурное обозрение*, cxxx (1951), 341-52.

4. Монографии о крупных архитекторах перечислены в алфавитном порядке по архитекторам в Библиографии и не содержат ссылок в тексте.

5. Изменение отношения к греческому дорическому ордеру является показателем расцвета романтического классицизма. Примечательно, что Суффло был одним из первых, кто сделал рисунки очень архаичного дорического стиля Пестума, но ему никогда не приходило в голову подражать ему в своих собственных работах. См. Певзнер Н. и Ланг С., "Аполлон или Бабуин", *Архитектурное обозрение*, civ (1948), 271-9.

6. Winckelmann's major work is the *Geschichte der Kunst des Altertums*, 2 vols, Dresden, 1764.

7. Интерес к египетским формам можно проследить начиная с периода барокко и заканчивая ранним Возрождением, но он, несомненно, возрос после 1750 года и продолжался еще долгое время в следующем столетии. См. Певзнер Н. и Ланг С., "Египетское возрождение", *Архитектурное обозрение*, cxix (1956), 242-54. Замечательный, довольно поздний (1838-41) пример "египетской" мельницы см. Бонсер К. Дж., "Мельница Маршалла, Холбек, Лидс", *Архитектурное обозрение*, cxxvii (1960), 280-2. Во второй четверти девятнадцатого века египетские формы, скорее всего, использовались, особенно в Америке, для изготовления тюрем и кладбищенских принадлежностей.

8. Адам изучал, с помощью французского пенсионера К.-Л. Клериссо (1722-1820), позднеимперские руины дворца Диоклетиана в Спалатро в 1757 году, и начал свою блестящую карьеру в Лондоне два года спустя с показа Адмиралтейства в Уайтхолле. См. Адам Р., *Руины дворца императора Диоклетиана в Спалатро*, Лондон, 1764 г., и Флеминг Дж., *Роберт Адам и его окружение*, Лондон, 1962.

9. Нынешний купол является относительно поздним улучшением; первоначальная венчающая деталь была гораздо менее строгой. Суффло отправил ученика по имени Рош в Лондон, чтобы тот сделал размерные рисунки собора Святого Павла в 1776 году, за год до того, как он подготовил этот проект.

В целом, Пантеон сегодня выглядит гораздо более романтично-классическим, чем то, что на самом деле построил Суффло. Башни, которые когда-то возвышались над углами портика - во всяком случае, не одобрявшиеся Суффло, — были убраны Антуаном Кватремером де Куинси (1755-1849) в 1791 году, и он же заделал окна, которые изначально были прорезаны в простых поверхностях стен. Все фрески относятся к девятнадцатому веку.

10. На самом деле многие пролеты слишком велики, чтобы их можно было перекрыть отдельными камнями, а антаблементы представляют собой действительно плоские арки. Также широко используется железо.

11. See Petzet, M., *Soufflot's Sainte Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1961.

12. См. Розенау Х., "Джордж Дэнс младший", *Журнал Королевского института британских архитекторов*, liv (1947), 502-7. Еще более значительным для развития романтического классического вкуса на тот момент был характер проектов в Пейре, М.-Ж., *Livre sur l'architecture*, Париж, 1765.

13. См. Розенау, Х. (ред.), *Трактат Булле об архитектуре*, Лондон, 1953; и Булле, Э.-Л., *Памятная записка... la Bibliothèque du Roi ...*, [Paris] 1785.

[14.](#) Это более классическое устройство было впервые предложено в 1760-х годах Пьером Патте (1723-1814), теоретиком традиции Блонделя, по аналогии с театром Палладио в Виченце.

[15.](#) Однако это не относится к большей части его работ, выполненных в Arc-et-Senans, где крыши выполнены из пластика различной формы.

[16.](#) То же самое сделал Фридрих Гилли в Германии и, по словам Кауфманна, Валадье в Италии.

ГЛАВА 1 - Примечания

[17.](#) См. Steel, H. R., и Yerbury, F. R., *The Old Bank of England*, Лондон, 1930, для фотографирования этого памятника, интерьеры которого были в значительной степени разрушены в 1920—х годах, и даже внешний вид значительно — и без необходимости - изменен (см. Главу [24](#)).

[18.](#) См. Бриттон Дж., *Иллюстрации Фонтхиллского аббатства*, Лондон, 1823; Раттер Дж., *Иллюстрированная история и описание Фонтхиллского аббатства*, Шефтсбери, 1823; и Сторер Дж., *Описание Фонтхиллского аббатства*, Уилтшир, Лондон, 1812. Самый обширный современный отчет о строительстве аббатства Фонтхилл дан Брокманом, Х.А. Н., *Халифом Фонтхилла*, Лондон [1956].

[19.](#) См. Певзнер Н., "Генезис живописного", *Архитектурное обозрение*, хсvi (1944), 139-46, и Певзнер Н., "Ричард Пейн Найт", *Бюллетень искусств*, ххi (1949), 293-320.

[20.](#) Хасси в "Живописном" перечисляет многие из этих книг и приводит хорошие примеры их иллюстраций.

[21.](#) Первая, то есть за этот период. Колоннообразный памятник в Лондонском сити работы Роберта Гука, посвященный Великому пожару, датируется 1670-ми годами.

[22.](#) См. Телфорд Т., *Отчет об усовершенствованиях Лондонского порта*, Лондон, 1801. Великолепные более поздние образцы также сохранились в Ливерпуле, построенные инженером Корпорации Джесси Хартли (1780-1860); см. Уолдрон Дж., "Измеренные чертежи складов Альберт-Дока в Ливерпуле", *История архитектуры*, iv (1961), 103-16.

[23.](#) См. Кимбалл Ф., *Томас Джефферсон и первый памятник классического возрождения в Америке*, Гаррисбург, 1915.

[24.](#) См. Кимбалл Ф., "Генезис Белого дома", *Журнал Century*, февраль 1918 г.

[25.](#) См. Браун Г., *История Капитолия Соединенных Штатов*, 2 тома, Вашингтон, 1900-3.

[26.](#) См. Кимбалл Ф., "Происхождение плана Вашингтона, округ Колумбия", *Architectural Review* (Нью-Йорк), vii (1918), 41-5; и Кайт Э., *L'Enfant and Washington*, Балтимор, 1929.

[27.](#) См. Davison, C. V., "Максимильен и Элиза Годфруа", "Maximilien Godefroy", *Исторический журнал Мэриленда*, март, сентябрь 1934г.

[28.](#) См. Александер Р. Л., "Общественный мемориал и памятник Годфруа в битве", *Журнал Общества историков архитектуры*, xvii (1958), 19-24.

[29.](#) См. Хислоп К. и Ларраби Х. А., "Жозеф-Жак Раме и здание Северного и Южного колледжей", *Ежемесячник выпускников Юнион-колледжа*, февраль 1938г.

[30.](#) Идея, вероятно, возникла у Суффло, который ранее предложил аналогичный план Реннского собора.

[31.](#) See Blondel, J.-F., *Plan, coupe, et élévations du nouveau marché Saint Germain*, Paris, 1816, and Délespine, P.-J., *Marché des Blancs Manteaux*, Paris, 1827.

[32.](#) См. Chierici, G., *La Reggia di Caserta*, Рим, 1937; и Mongiello, G., *La Reggia di Caserta*, Казерта, 1954.

[33.](#) See Hautescœur, L., *L'Architecture classique à Saint Pétersbourg à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1912.

[34.](#) См. Лукомски Г., *Чарльз Камерон*, Лондон, 1943.

[35.](#) См. Томон, Т. де, *Обзор основных построек памятников в Санкт-Петербурге*, Петербург, 1806; повторен в его *Трактате о пейзаже*, Париж, 1809; и Лукомски, Г., "Томас де Томон", *Аполлон*, xlii (1945), 297 и далее.

[36.](#) См. Лансере Н., "Адриан Захаров и Адмиралтейство в Петербурге" (на русском языке), *Старые годы*, (1911), 3-64.

[37.](#) Кауфманн, который иллюстрирует проект Беланже в "Архитектуре в эпоху разума", рисунок 169, датирует его примерно 1808 годом на том основании, что в том году в Париже впервые начали строить скотобойни. Конечно, крайне маловероятно, что Хансен когда-либо видел этот проект; но сходство его башни с башней Беланже указывает на то,

насколько близко он был созвучен своим французским современникам. В любом случае подобные башни можно найти в проектах, опубликованных Дюраном в его *Кратком изложении* 1802-1805 гг., которые Хансен, должно быть, знал (см. Главу [2](#)).

ГЛАВА 2 - Примечания

[38.](#) Алле и другие, *Архитектурные проекты ... qui ont mérités les grands prix*, Париж, 1806, и в разные даты впоследствии с разными авторами и названиями. О коллекции более ранних проектов см. Розенау Х., "Гравюры Гран-при Французской академии архитектуры", *История архитектуры*, III (1960), 17-180, поскольку оригинальная публикация очень редка.

[39.](#) Дюран уже был хорошо известен как составитель книги "*Воспоминания и параллели между постройками в этом жанре*", "*Древние и современные*", Париж, 1800 г., любопытной работы, в которой чертежи важных зданий всех периодов свободно модифицируются, чтобы привести их в соответствие с модульными теориями пропорций автора. Обычно это называется "Le grand Durand".

[40.](#) Rondelet, J. B., *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 4 vols, Paris, 1802-17. Существовало несколько более поздних изданий. С 1806 года Ронделе преподавал в Высшей школе архитектуры, которая вскоре после этого была объединена с Политехнической школой.

[41.](#) Французские проекты домов этого периода были в изобилии представлены в публикациях Дж. К. Краффта. See Krafft, J. C., and Ransonette, N., *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, Paris [c. 1802]; reprint, Paris, 1909; and Krafft, J. C., *Recueil d'architecture civile*, Paris, 1812; later ed., 1829. Краффт, Дж. К. и Тиолле, Ф., *Дом Жюли в Париже и его окрестностях, общественные здания и памятники*, Париж, 1849, также могут быть упомянуты здесь, хотя и гораздо позже. Важным фактором международной доступности самой ранней из перечисленных здесь работ является то, что она была снабжена текстами на французском, английском и немецком языках.

[42.](#) Klenze, L. von, *Walhalla in artistischer und technischer Beziehung*, Munich, 1842.

[43.](#) См. Хичкока Х.-Р., *Ранняя музейная архитектура*, Хартфорд, 1934.

[44.](#) Гранжан де Монтиньи, А.-Х.-В., и Фамин, А.-П.-Сте-М., *Тосканская архитектура*, Париж, 1815.

[45.](#) See Klenze, L. von, *Anweisung der Architektur des christlichen Kultus*, Munich, 1834.

[46.](#) See Möllinger, K., *Elemente des Rundbogenstiles*, 2nd ed., Munich, 1848. Удобно сохранить немецкий термин для обозначения этого очень германского стиля с круглыми сводами, хотя он процветал в нескольких странах помимо Германии (см. Ниже в этой главе о Скандинавии и в главе [5](#) об Америке).

[47.](#) See Hübsch, H., *Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen*, 2 vols, Karlsruhe, 1862-3.

[48.](#) Durand, *Précis*, II, plate 13.

[49.](#) See Häberlin, C. L., *Sanssouci, Potsdam und Umgebung*, Berlin and Potsdam, 1855; Poensgen, G., *Die Bauten Friedrich Wilhelms IV in Potsdam*, Potsdam, 1930; Huth, H., *Der Park von Sanssouci*, Berlin, 1929; Kania, H., *Potsdamer Baukunst*, Berlin, 1926; *Potsdam. Государственный университет и Бюргербауен*, Берлин, 1939; и Хичкок, Х.-Р., "Романтическая архитектура Потсдама", *Международная студия*, 99 (1931), 46-9.

[50.](#) See Sievers, J., *Das Palais des Prinzen Karl von Preussen*, Berlin, 1928.

[51.](#) Notably Séheult, F.-L., *Recueil d'architecture dessiné et mesuré en Italie ... dans 1791-93*, Paris, 1821.

[52.](#) See Persius, L., *Architektonische Entwürfe für den Umbau vorhandener Gebäude*, Potsdam, 1849; *Architektonische Ausführungen*, Berlin [1860?]; and Fleetwood Hesketh, R. and P., 'Ludwig Persius of Potsdam', *Architects Journal*, LXVIII (1928), 77-87, 113-20.

[53.](#) Эттлингер Л., "Визит немецкого архитектора в Англию в 1826 году", *Архитектурное обозрение*, xcvi (1945), 131-4.

[54.](#) See Poensgen, G., *Schloss Babelsberg*, Berlin, 1929.

[55.](#) See Frölich, M., and Sperlich, H. G., *Georg Moller, Baumeister der Romantik*, Darmstadt, 1959.

[56.](#) See Semper, G., *Das königliche Hoftheater zu Dresden*, Brunswick, 1849.

[57.](#) Проект дворца Гартнера во многом обязан проекту, подготовленному Кленце для дворца на холме Керамейкос, который так и не был начат. К счастью, более амбициозный проект Шинкеля по строительству дворца на Акрополе также не был осуществлен.

Выемка грунта, который первоначально поднимался к Дворцу над площадью, и возведение в 1930-х годах нынешней подпорной стены с Могилей Неизвестного солдата несколько снизили эффективность фасада дворца.

[58.](#) See Amodeo, A., 'La Giovinezza di Pietro Nobile', 'La Maturità di Pietro Nobile', *L'Architettura*, 1 (1955), 49-52; 378-84.

[59.](#) См. *Музей Торвальдсена*, Копенгаген, 1953 год.

[60.](#) See Hekker, H. C., 'De Nederlandse Bouwkunst in het Begin van de Negentiende Eeuw', *Bulletin van de Kon. Ned. O.x. Bond*, iv (1951), 1-28.

ГЛАВА 3 - Примечания

[61.](#) Идея двухбашенного фасада, вероятно, почерпнута из проекта Лебаса 1809 года, но также могла быть заимствована из работы Жизора "Сен-Винсент в Маконе" 1810 года.

[62.](#) На место были установлены только три части эмалированного украшения из лавы; из-за последовавших протестов их вскоре убрали.

[63.](#) Хитторфф и другие архитекторы его поколения, такие как Анри Лабруст и Дюбан, которые поддержали его предложение возродить внешнюю полихромия, которую они отметили в классических храмах Сицилии, на самом деле были ближе к Энгру, чем к Делакура. Энгр в 1828 году поддержал спорное изображение Лабрустом храмов Пестума, демонстрирующее внешний цвет. Дубан, одним из первых представивший полихромные украшения — таблички из эмалированной лавы, используемые во внутреннем дворе Школы изящных искусств, принадлежат ему, — был близким другом и при случае сотрудником Энгра. Хитторфф коллекционировал картины Энгра и помогал ему с архитектурным оформлением его картин, хотя в "Стратонике", которая дает, возможно, лучшее представление о том, какого рода полихромия была задумана этими архитекторами, ее предоставил Виктор Балтард.

[64.](#) На самом деле первоначальная краска на балках и панелях вестибюлей Северного вокзала сохранилась, но настолько потускнела и покрылась пятнами, что ее почти не замечаешь. Для двадцатого века замечательная крыша "Ротонды панорам" Хитторфа на Елисейских полях 1836 года, если бы она сохранилась, представляла бы больший интерес, поскольку была подвешена на железных тросах.

[65.](#) Как было отмечено в главе 2, и де Шатонеф, и Мерон учились у Леклерка.

[66.](#) История этого проекта очень сложная. Как можно догадаться по его характеру, в какой-то момент Жильбер, главный архитектор Луи-Филиппа, подготовил проект для такого рода работ. Фактическое строительство Отеля Dieu компанией Diet последовало только после десятилетних изменений плана, однако выполненная работа, вероятно, включает в себя что-то от дизайна Жильбера; в любом случае, то, что было построено, по-прежнему полностью соответствует духу работ Жильбера о Луи Филиппе, а вовсе не о Второй империи (см. Главу [8](#)). Дит был зятем Гилберта.

[67.](#) Начато Джоном Харви, продолжено Томасом Хардвигом и завершено сэром Робертом Смирком.

[68.](#) См. Вендитти А., *Архитектура неоклассики в Неаполе*, Неаполь, 1961.

[69.](#) See Missirini, M., *Del Tempio eretto in Possagno da Antonio Canova*, Venice, 1833. Некоторые отдадут должное Сельве, но не Басси, его биографу. См. также Микс, С. L. V., "Парадигма пантеона", *Журнал Общества историков архитектуры*, XIX (1960), 135-44.

[70.](#) См. Фальконетти А., *Il Caffè Pedrocchi, художественное описание дагерротипо*, Падуя, 1847; и Чимеготто К. и другие, [Том к столетию Caffè Pedrocchi], Падуя, 1931.

[71.](#) See Montferrand, A.-R. de, *L'Église cathédrale de Saint-Isaac, description architecturale, pittoresque, et historique*, Saint-Petersbourg, 1845.

ГЛАВА 4 - Примечания

[72.](#) Начиная с 1816 года в дом было внесено множество дополнений и изменений; наиболее важными были верхний этаж и Картинная комната 1825-6 годов постройки за номером 14. См. Soape, J., *Описание дома и музея на северной стороне Линкольнс-Инн-Филдс*, Лондон, 1832; дополненное издание, 1835-6.

[73.](#) См. Примечание [172](#), глава [1](#). Новые интерьеры были построены в 1818 году; передний и боковые фасады были перестроены в 1823 году.

[74.](#) Сент-Панкрас действительно основан на "Соборе Святого Мартина в полях" Гиббса в том, что касается внешнего вида; но все черты, так сказать, переведены на греческий язык Эректеума. Посмотрите на Инвуд, У. и Х.У., *Новую церковь Сент-Панкрас. Технические характеристики ...*, Лондон, 1819; и Инвуд, Х. В., *Эрехтейон в Афинах*, Лондон, 1827.

[75.](#) См. Смита, Х. К., *Букингемский дворец*, Лондон, 1931 год.

Роскошный характер Камберленд-Террас объясняется тем фактом, что они выходят окнами на место предполагаемого летнего дворца в парке, который планировался для Георга IV, но так и не был начат.

[76.](#) См. Певзнер Н., "Британский музей 1753-1953", *Архитектурное обозрение*, с.хлх (1953), 179-82.

[77.](#) См. Rolt, L. T. C., *Джордж и Роберт Стивенсоны*, Лондон, 1960.

[78.](#) См. Форт, М., "Фрэнсис Гудвин, 1784-1835", *История архитектуры*, 1 (1958), 61-72.

[79.](#) См. Уиффен М., *Архитектура сэра Чарльза Барри в Манчестере и окрестностях*, Манчестер, 1950.

[80.](#) См. Добсон, Дж. Дж., *Мемуары Джона Добсона*, Лондон, 1885.

[81.](#) В каком-то смысле Термы Каракаллы послужили образцом для Элмса, поскольку здесь намеренно были увеличены размеры великолепного интерьера; в другом смысле это было грандиозное развитие относительно скромного интерьера церкви Сент-Джеймс на Пикадилли, созданного Реном. Точно так же, как Гиббс был переведен на греческий Inwoods в Сент-Панкресе, Рен был переведен здесь на латынь, но с меньшей точностью словарного запаса.

[82.](#) См. Parker, C., *Villa Rustica*, 3 тома, Лондон, 1832, 1833, 1841; 2-е изд., Лондон, 1848.

ГЛАВА 5 - Примечания

[83.](#) Когда после середины века в Бразилии потребовались железнодорожные станции, их фактически импортировали в сборном виде из Англии.

[84.](#) См. Хэвиленд, Дж. *Описание проекта Хэвиленда для новой тюрьмы ...*, Филадельфия, 1824; Аноним., *Описание Восточной тюрьмы ...*, Филадельфия, 1830; Кроуфорд, У., *Отчет о пенитенциарных учреждениях Соединенных Штатов*, Лондон, 1834; Деметц, Ф.-А., и Блуэ, А.-Г., *Обзор пенитенциарных учреждений Союза*, Париж, 1837; и Маркус, Т. А., "Образец закона". ; Схема паноптикума Бентама", *Архитектурное обозрение*, сxvi (1954), 251-6.

[85.](#) См. Хэвиленд Дж., *Помощник строителя*, 3 тома, Филадельфия, 1818-21 — первое издание, включающее таблички с греческими орденами; 2-е изд., Филадельфия, 1830; Бенджамин А., *"Спутник американского строителя"*, Бостон, 1827 (первое издание относится к 1806 году, но греческие ордена не были включены до этого последнего издания); *"Практический домашний плотник"*, Бостон, 1830, с более поздними изданиями до 1857 года; *Практика архитектуры*, Нью-Йорк, 1833, с более поздними изданиями до 1851 года; *Элементы архитектуры*, Бостон, 1843, 2-е изд., 1849; *Руководство строителя*, Бостон, 1839, с более поздними изданиями до Гражданской войны; Лафевер, М., *Главный инструктор молодого строителя*, Ньюарк, 1829; *Руководство современного строителя*, Нью-Йорк, 1833, с более поздними изданиями до 1855; *Красоты современной архитектуры*, Нью-Йорк, 1835, с более поздними изданиями до 1855; *Инструктор по архитектуре*, Нью-Йорк, 1856; Шоу , Е., *Гражданская архитектура*, Бостон, 1830, с более поздними изданиями до 1855 года; и Хиллс, С., *Руководство строителя*, хартфорд, 1834, с более поздними изданиями до 1847 года.

[86.](#) См. Уиллард С., *Планы и разрезы обелиска на Банкерс-Хилл*, Бостон, 1843.

[87.](#) См. Миллс Р., *"Американский Фарос"; или "Путеводитель по маяку"*, Вашингтон, 1832; и *Гидротехнические сооружения столичного города Вашингтон*, Вашингтон, 1853.

[88.](#) См. Тайер Р., *История, Организация и функции Управления главного архитектора Министерства финансов*, Вашингтон, 1886; и Стробридж Т. Р., "Архив Главного архитектора—Министерства финансов", *Журнал Общества историков архитектуры*, хх (1961), 198-9. См. также Оверби, О., 'Амми Б. Молодые в долине Коннектикут', *Журнал Общества историков архитектуры*, хix (1960), 119-23.

[89.](#) См. O'Neal, W. В., *Здания Джефферсона в Университете Вирджинии*, i, Шарлоттсвилл, 1960. Как и расположенный на вершине холма Монтичелло собственный дом Джефферсона по соседству, строительство которого было начато еще до Американской революции и окончательно завершено только в 1808 году, такое расположение открытого конца с видом иллюстрирует его активную реакцию на идеалы Живописности. Более того, в Монтичелло существуют рисунки тканей для готического сада. Тот факт, что McKim, Mead & White перекрыли вид в нижней части планировки Джефферсона новым зданием двадцатого века, является любопытным свидетельством непонимания существенных качеств архитектуры и планирования того периода даже со стороны самых искушенных "традиционных" архитекторов — людей, которые выражали величайшее восхищение работами таких предшественников, как Джефферсон, и все же продолжали разрушать ее суть всякий раз, когда появлялась возможность!

[90.](#) Со времен банка Латруба в 1798 году греческая храмовая парадигма общественных зданий характерно и довольно последовательно включала сводчатые интерьеры для защиты от пожара.

[91.](#) В книге Николсона, Питера, *"Путеводитель плотника"*, Лондон, 1849. Смотрите также Уолтер, Т. У., *Отчет (ы) архитектора колледжа Жирар ...* [Филадельфия, 1834-50].

[92.](#) Еще раз, как и в случае с Латробом и Миллзом, следует, по крайней мере, отметить важность работы Стрикленда как инженера. Основными публикациями того периода в этой области являются его *Отчеты о каналах, железных и шоссейных дорогах и других предметах*, Филадельфия, 1826, и его *Отчеты, спецификации и оценки общественных работ в Соединенных Штатах*, Лондон, 1841.

[93.](#) История здания настолько сложна, что трудно понять, кому следует отдать должное за его выдающийся дизайн. Конкурс, проведенный в 1838 году, выиграл Уолтер, который фактически заложил основы в 1839-40 годах; но выполненный дизайн, безусловно, больше обязан конкурсному проекту художника Томаса Коула (1801-48). См. Каммингс А. Л., "Конкурс Капитолия штата Огайо", *Журнал Общества историков архитектуры*, хii (1953), 15-18. Модификации схемы, начатые в 1839-40 годах, были внесены при содействии Уолтера в 1844 году, и строительство было возобновлено в 1848 году под руководством Уильяма Рассела к западу от Цинциннати. После своей отставки в 1854 году Натан Б. Келли (1808-71) из Columbus преуспел, и работа была окончательно доведена до конца Исайей Роджерсом в 1858-61 годах.

[94.](#) См. Уилдон, У. У., *Мемуары Соломона Уилларда*, Бостон, 1865.

[95.](#) Сегодня Гриноу больше известен как 'глашатай функционализма', чем как скульптор. См. Уинн Н. и Ньюхолл Б., "Горацио Гриноф: вестник функционализма", *Журнал об искусстве*, ххп (1939), 12-15. О его теориях см. Гриноу Х., *Эстетика в Вашингтоне*, Вашингтон, 1851; *Путешествия, наблюдения и опыт камнереза-янки*, Нью-Йорк, 1852; и *Форма и функция: замечания об искусстве* (Х. А. Смолл, изд.), Беркли и Лос-Анджелес, 1947.

[96.](#) Измеренные чертежи этих коммерческих зданий есть у Хичкока, Х.Р., *Путеводитель по архитектуре Бостона*, Нью-Йорк, 1954.

[97.](#) Наиболее тщательным исследованием американского промышленного строительства этого периода, включая жилье оперативников, является "Кулидж, Дж.П.", *Мельница и особняк*, Нью-Йорк, 1942 год, в котором рассматривается Лоуэлл, Массачусетс. Значительная работа Род-Айленда проиллюстрирована в книге Хичкока, Х.Р., *Архитектура Род-Айленда*, Провиденс, R.I., 1939.

[98.](#) См. Элиот, У. Х., *Описание дома Тремонтов*, Бостон, 1830 год.

[99.](#) Дэвис намеревался включить центральное куполообразное пространство в модель банка Латроуба 1798 года. Это было опущено, когда дизайн интерьера был пересмотрен Сэмюэлем Томсоном или Уильямом Россом и выполнен Джоном Фрейзи. См. Торрес Л., "Сэмюэл Томсон и старая таможня", *Журнал Общества историков архитектуры*, хх (1961), 185-90.

[100.](#) См. Шайлер М., "Великий американский архитектор; Леопольд Эйдлиц", *Architectural Record*, ххiv, 163-79, 277-92, 364-78, и, для более общего описания, Микс К. Л. В., "Романский стиль до Ричардсона в Соединенных Штатах", *Бюллетень искусств*, хххv (1953), 17-33.

[101.](#) См. Стоун Э. М., *Архитектор и монетарист: краткие воспоминания Томаса Александра Теффта*, Провиденс, R.I., 1869, и Ристон Б., "Архитектура Томаса Теффта", *Бюллетень школы дизайна Род-Айленда*, хviii (1940), 37-45.

[102.](#) См. Микс, С. L. V., "Генри Остин и итальянская вилла", *Art Bulletin*, ххх (1948), 145 и далее.

[103.](#) См. Смит, Р. К., *Джон Нотман и здание Атенеума*, Филадельфия, 1951.

[104.](#) См. Янг А. Б., *Новая таможня*, Бостон, 1840 год. Башня, которая сейчас заменяет купол, была построена компанией Peabody & Stearns в 1913-15 годах; это был первый настоящий небоскреб в Бостоне.

[105.](#) См. Янг А. Б., *Планы общественных зданий в процессе строительства под руководством министра финансов*, [Вашингтон] 1855-6.

ГЛАВА 6 - Примечания

[106.](#) Хасси посвящает Живописному в архитектуре лишь часть своей книги. См. также Певзнер Н., "Живописное в архитектуре", *Журнал Королевского института британских архитекторов*, LV (1947), 55-61. С. L. V. Микс в "Живописной эклектике", *Бюллетень искусств*, XXXII (1950), 226-35 расширяет диапазон Живописного, включив в него значительно больше архитектуры девятнадцатого века, чем обычно. Как и в случае с "романтическим" или "классическим", имеет значение, использовать заглавную букву или нет; с заглавной буквы, по-видимому, лучше ограничить термин "Живописный" концом восемнадцатого и началом девятнадцатого веков, хотя эта точка зрения сохранялась вплоть до пятидесятих, и также можно распознать своего рода "нео-живописный" в семидесятых и восьмидесятых годах (особенно, см. главы [12](#) и [13](#)).

[107.](#) См. Примечание [109](#), глава [1](#).

[108.](#) Томас Хоппер был еще более пристрастен к "нео-нормандскому" стилю, о чем великолепно свидетельствуют замок Госфорд в Ирландии, построенный в 1819 году, и довольно поздний замок Пенрин 1827-37 годов постройки недалеко от Бангора в Уэльсе, построенный из мрамора Мона и с крепостью, скопированной с замка Хедингем XII века в Эссексе. См. Федден Р. Р., "Томас Хоппер и нормандское возрождение", в *Исследованиях по истории архитектуры*, II (1956).

[109.](#) См. Масгрейв, К., *Королевский павильон; Романтическое исследование*, Брайтон, 1951; и Робертс, Х. Д., *История Королевского павильона, Брайтон*, Лондон, 1939.

[110.](#) См. Страуд Д., *Генри Холланд*, Лондон, 1950.

[111.](#) Схема Рептона была гораздо менее эклектичной, чем у Нэша, и полностью основывалась, как и Сезинкоут, на книге Дэниэлса об Индии (см. Главу [1](#)).

[112.](#) См. Дейл А., *Модный Брайтон, 1820-1860*, Лондон, 1947; и *История и архитектура Брайтона*, Брайтон, 1950.

[113.](#) Работа была начата в 1818 году и продолжалась вплоть до тридцатых годов. См. Томпсон, Фрэнсис, *История Чатсворта*, Лондон, 1949.

[114.](#) См. Кларк Э., *Трубчатые мосты Британии и Конвея*, 2 тома и альбом, Лондон, 1850.

[115.](#) Это было начато только в 1837 году и завершено У. Х. Барлоу (1812-1902) в 1864 году без сложного египетского декора, который первоначально задумывал Брюнель.

[116.](#) См. Donner, P., "Edensor, или воплощение Брауна", *Architectural Review*, xcvi (1944), 39-43; и книгу Чедвика "Работы сэра Джозефа Пакстона", 162-5, в которой в первую очередь отдается должное Пакстону.

[117.](#) См. Лаудон, Дж. К., *Энциклопедия архитектуры и мебели коттеджей, ферм и вилл*, Лондон, 1833; 2-е изд. с дополнением, 1842. Это кульминационная антология живописного, обобщающая и практически завершающая сорокалетнюю историю создания книг о коттеджах и виллах в Англии.

[118.](#) В дополнение к трактатам К. Л. Истлейка, сэра Кеннета Кларка, Бэзила Ф. Л. Кларка и Маркуса Уиффена, указанным в библиографии, см. Kamphausen, A., *Gotik ohne Gott: ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts*, Тюбинген, 1952.

[119.](#) См. Бриттон Дж., *Архитектурные древности Великобритании*, 5 томов, Лондон, 1804-14; *Кафедральные древности Великобритании*, 14 частей, 1814-35; и т.д.

[120.](#) См. Пугин А. К. и Уилсон Э. Дж., *Образцы готической архитектуры*, 2 тома, Лондон [1821]; *Примеры готической архитектуры*, Лондон, 1831. Еще два тома *Примеров* были опубликованы А. В. Н. Пугиным после смерти его отца.

[121.](#) См. Рикман Т., *Попытка разграничить стили английской архитектуры*, Лондон [1817]; многие более поздние издания. Термины, которые ввел здесь Рикман — раннеанглийский, Украшенный и Перпендикулярный — для обозначения последовательных фаз английской готики, все еще широко используются. Об использовании Рикманом железа в своих ранних церквях в Ливерпуле читайте в главе 7.

[122.](#) См. Уиффен М., "Рикман и Кембридж", *Архитектурное обозрение*, хсviii (1945), 160-3.

[123.](#) По-настоящему важными книгами Пугина, касающимися архитектуры, были три: *Контрасты, или Параллель между архитектурой 15-го и 19-го веков*, Лондон, 1836; *Истинные принципы остроконечной или христианской архитектуры*, Лондон, 1841; и *Апология возрождения христианской архитектуры в Англии*, Лондон, 1843. Все они имеют более поздние издания, в которых иногда встречаются существенные упущения и дополнения.

[124.](#) Основана в Кембриджском университете в 1839 году и позже известна как Экклезиологическое общество. Периодическое издание Общества, *Экклезиолог*, которое начало выходить в 1841 году, вместе с другими их публикациями, оказало заметное влияние на развитие архитектуры в Англии и англоязычных странах в сороковые и пятидесятые годы и даже позже. См. Уайт, Дж. Ф., *Кембриджское движение*, Кембридж, 1962.

[125.](#) См. Боннар Т., *Биографический очерк Г. Мейкла Кемпа*, Эдинбург и Лондон, 1892.

[126.](#) Дворцовая планировка одного из учеников Дюрана, Кленце, за регулярным фасадом его Кенигсбау в Мюнхене на самом деле очень несимметрична и эпизодична, как указывает Гидион в своей книге *"Спэтбарокер и романтический классицизм"*.

[127.](#) См. Саммерсон Дж., "Пугин в Рамсгейте", *Архитектурное обозрение*, сiii (1948), 163-6.

[128.](#) Влиятельной публикацией этого периода был Хопкинс Дж., *Эссе о готической архитектуре*, Берлингтон, 1836. Епископ Хопкинс сам спроектировал и построил несколько церквей довольно слабого готического ордена, изображенных на табличках в этой книге.

[129.](#) См. Апджон Р., *Сельская архитектура Апджона*, Нью-Йорк, 1852.

[130.](#) См. Уиллс, Ф., *Древнеанглийская церковная архитектура ...*, Нью-Йорк, 1850, который включает проекты новых церквей. Аналогично Харту Дж., *Проекты приходских церквей в трех стилях английской церковной архитектуры*, Нью-Йорк, 1857.

[131.](#) Основная работа Даунинга, *Трактат по теории и практике ландшафтного садоводства, адаптированный для Северной Америки*, Нью-Йорк и Лондон, 1841 год, с более поздними изданиями до 1879 года (и переизданиями в двадцатом веке), посвящает дизайну дома только главу. Его действительно влиятельными архитектурными книгами были *"Коттеджные резиденции"*, Нью-Йорк, 1842, с более поздними изданиями до 1887 года, и *"Архитектура загородных домов"*, Нью-Йорк, 1850, с более поздними изданиями до 1866 года.

[132.](#) Скалли В. Дж., "Романтический рационализм и выражение структуры в дереве: Даунинг, Уилер, Гарднер и "Стиль палки", 1840-1876", *Бюллетень искусств*, xxxv (1953), 121-42.

[133.](#) См. Робинсона П. Ф., *Сельская архитектура*, Лондон, 1822, с более поздними изданиями до 1836 года, а также его *Проекты декоративных вилл*, Лондон, 1827, снова с более поздними изданиями до 1836 года.

[134.](#) Самая красивая и одна из самых авторитетных книг середины века о шале была написана Граффенридом и Стерлером, *Architecture suisse*, Берн, 1844.

[135.](#) См. Ваух, С., *Виллы и коттеджи*, Нью-Йорк, 1857, с более поздними изданиями до 1874 года.

[136.](#) См. Ланкастер К., "Восточные формы в американской архитектуре", *Бюллетень искусств*, xxi (1947), 183-93. О других работах Сэмюэля Слоуна, очень продуктивного архитектора середины века и архитектурного писателя, см. Кулидж Х. Н., "Контрольный список Слоуна, 1849-1884", *Журнал Общества историков архитектуры*, xix (1960), 34-8.

[137.](#) См. Оуэн, Р. Д., *Советы по общественной архитектуре*, Нью-Йорк, 1849.

[138.](#) Из *"Семи ламп"*, из первого тома *"Камней Венеции"* и из *"Лекций по архитектуре и живописи"* американские издания появились соответственно в 1849, 1851 и 1854 годах, в те же годы, что и оригинальные лондонские издания, и за ними последовали новые выпуски со скоростью, намного превышающей ту, которую поддерживали оригинальные издатели в Англии. Отчасти это может просто означать, что американские издания, все пиратские, были меньшего размера; но это, безусловно, свидетельствует о жадном и обширном круге американских читателей с середины века вплоть до 1900 года.

[139.](#) See Chenesseau, G., *Sainte-Croix d'Orléans; histoire d'une cathédrale gothique réédifiée par les Bourbons, 1599-1829*, 3 vols, Paris, 1921.

Проект фасада 1707 года был разработан Робером де Коттом, главным помощником Ж.-Х. Мансара. Более активно эта работа велась А.-Ж. Габриэлем при Людовике XV. С реставрацией в 1816 году Людовик XVIII приступил к завершению проекта, который Наполеон фактически заказал еще до Ватерлоо, как часть общей заботы по реставрации и укреплению церкви, а Карл X открыл готовую церковь в 1829 году. Таким образом, возобновление деятельности здесь во втором десятилетии девятнадцатого века примерно на двадцать лет опережает другие неоготические работы, описанные ниже. Но заслуга — или дискредитация — в его рококо-готическом характере принадлежит восемнадцатому, а не девятнадцатому веку.

[140.](#) See Rotrou, E. de, *Dreux, ses antiquités, Chapelle St Louis*, Dreux, 1864.

[141.](#) Эстетический климат того периода представлен в нескольких книгах: Розенталь Л., *Искусство и романтические художники*, Париж, 1928; Робике Ж., *Искусство и посещение ресторана*, Париж, 1928; Шоммер П., *Художественный декор в романтических условиях*, Париж, 1928. Они были опубликованы в преддверии "Столетия романтизма" в 1930 году.

[142.](#) See Thiénon, C., *Voyage pittoresque dans le Bocage de la Vendée, ou vues de Clisson et ses environs*, Paris, 1817.

[143.](#) В 1836 году Виоле-ле-Дюк писал своему отцу, что у каждого зеленщика есть маленькая итальянская вилла с башней, но это явно риторическое преувеличение.

[144.](#) См. Кауфманн Э., *Три архитектора-революционера, Булле, Леду и Леке*, Филадельфия, 1952.

[145.](#) See Heideloff, K., *Nürnberg's Baudenkmale der Vorzeit*, Nuremberg, 1839; and *Die Kunst des Mittelalters in Schwaben*, Stuttgart, 1855. Его "*Орнаменты средневековья*" (если дать ему английское название), который начал выходить в Нюрнберге в 1838 году, имел несколько изданий с текстом на французском и английском языках.

[146.](#) В наименьшей степени это верно для Франции, где интеллектуалы-неокатолики были энтузиастами готики и преуспели в навязывании готики архитекторам, немногие из которых когда-либо относились к ней с искренним энтузиазмом. Даже Виоле-ле-Дюк после сороковых годов был несколько эклектичен в большинстве своих новых зданий, что отличалось от его "реставраций" и доработок незаконченных средневековых памятников (см. Главу [11](#)).

ГЛАВА 7 - Примечания

[147.](#) См. Шеппард Р., *Чугун в строительстве*, Лондон, 1945, и Глоаг Дж. и Бриджуотер Д., *История применения чугуна в строительстве*, Лондон, 1948. Эти отчеты требуют значительного пересмотра в свете более поздних исследований Т. К. Баннистера и А. В. Скемптона. Смотрите [Примечание 145](#), ниже, а для дальнейших иллюстраций "Железные пионеры", *Архитектурное обозрение*, сxxx (1961), 14-19, и Ричардс Дж. М., *Функциональная традиция в ранних промышленных зданиях*, Лондон, 1958.

[148.](#) Проблемы огнестойкости уже обсуждались в Англии в сороковых годах. Лондонская пожарная служба даже отказывалась входить в горящие здания с внутренними железными каркасами из-за опасности их обрушения; в то время как эффективность огнезащитных железных колонн с обшивкой каменной кладкой уже испытывалась в 1846 году. Этой информацией, как и многими другими важными моментами в этой главе, я обязан Терпину К. Баннистеру.

[149.](#) См. Харрис Дж., "Чугунные колонны 1706 года", *Архитектурное обозрение*, сxxx (1961), 60-1.

[150.](#) См. Рейстрик А., *Династия Айронфаундеров*, Лондон, [1953].

[151.](#) См. Гидион С., *Бауэн во Frankreich: Eisen, Eisenbeton*, Лейпциг, 1928, отчет, который его собственный автор и другие значительно исправили с тех пор.

[152.](#) Это было заменено четверть века спустя, когда компания Percier & Fontaine построила новую лестницу.

[153.](#) См. Баннистер Т. С., "Первые здания с железным каркасом", *Архитектурное обозрение*, сvii (1950), 231-46; Скемптон А. В. и Джонсон Х. Р., "Первые железные каркасы", *Архитектурное обозрение*, сxxx (1962), 175-86. В 1803-4 годах появились еще две фабрики с железным каркасом: Северная мельница в Белпере и одна в Лидсе.

[154.](#) См. Fairbairn, W., *О применении литого и ковального железа в строительстве*, Лондон, 1854.

[155.](#) См. Баклер, Дж. и Дж. К., *Виды Итон-Холла*, Лондон, 1826.

[156.](#) См. Мок, Э., *Архитектура мостов*, Нью-Йорк, 1949; Уитни, К., *Мосты; исследование их искусства, науки и эволюции*, Нью-Йорк, 1929; Де Маре, Э., *Мосты Британии*, Лондон, 1954; Эндрюс, К., "Ранние железные мосты Британских островов", *Архитектурное обозрение*, lxxx (1936), 63-8; и "Подвесные мосты ранней викторианской эпохи на Британских островах", *Архитектурное обозрение*, lxxx (1936), 109-12; и Мертенс Г., *Немецкий Брюккенбау в XIX Jahrhundert*, Берлин, 1900.

[157.](#) В дополнение к собственной великолепно иллюстрированной автобиографии Телфорда и двум современным монографиям см. Сазерленд, Р. Дж. М., "Телфорд", *Архитектурное обозрение*, cxiv (1953), 389-94.

[158.](#) Американец Джеймс Финли построил подвесной мост на железной цепи еще в 1801 году и запатентовал эту систему в 1808 году после того, как построил еще несколько. См. Поуп, Т., *Трактат об архитектуре мостов*, Нью-Йорк, 1811 г., который, вероятно, был известен Телфорду.

[159.](#) Эти ранние французские мосты — и несколько важных ранних английских тоже — проиллюстрированы в более поздних изданиях книги Ронделе "Черта" (см. [Примечание 140](#), глава [2](#)), а также в Bruyère, L., *Этюды родственников по искусству строительства*, Париж, 1823. Имя Делона также передается как Дилон и Dillon.

[160.](#) See Séguin, M., *Des ponts en fil de fer*, Paris, 1824.

[161.](#) См. Ellet, C., *The Wheeling Bridge* [Филадельфия, 1852]. Для этого моста Реблинг предоставил тросы, но не конструкцию.

[162.](#) Сек Конант, У., *Бруклинский мост*, Нью-Йорк [1883].

[163.](#) Отекюр перечисляет почти сорок зданий, построенных до 1848 года только в Париже. Об Орлеанской галерее см. Fontaine, C., *История Пале-Рояля*, Париж, 1834.

[164.](#) Thiollot, F., *Serrurerie de fonte et de fer récemment exécutés*, Paris, 1832, illustrates several examples.

[165.](#) См. Певзнер Н., "Раннее железо: криволинейные теплицы", *Архитектурное обозрение*, cvi (1949), 188-9.

[166.](#) С. Л. В. Микс, "Жизнь формы: история железнодорожного депо", *Architectural Review*, сх (1951), 163-74, и его книга "Железнодорожная станция", Нью-Хейвен, 1956.

[167.](#) Смотрите Аршавир А. А., "Создание английского железнодорожного вокзала", *История архитектуры*, IV (1961), 63-76, историю, предшествующую Краун-стрит.

[168.](#) См. Кларк Э., *Трубчатые мосты Британии и Конвея*, 2 тома и атлас, Лондон, 1850.

[169.](#) См. Хичкок Х.-Р., "Угольная биржа", *Архитектурное обозрение*, CI (1947), 185-7.

[170.](#) См. Баннистер Т. С., "Генеалогия купола Капитолия Соединенных Штатов", *Журнал Общества историков архитектуры*, VII (1948), 1-16.

[171.](#) Приоритет Богардуса в этом вопросе ни в коем случае не является абсолютным. Конечно, раньше в Америке был Шахтерский банк, построенный Хэвилендом в Поттсвилле, штат Пенсильвания, в 1829-30 годах; но здесь чугун использовался только для декоративной обшивки кирпичных стен при отсутствии доступного камня. Также ранее была трехэтажная паровая мукомольная мельница, изготовленная сэром Уильямом Фэрберном в Лондоне в 1839 году и отправленная в Турцию, где она была возведена в Стамбуле в 1840 году. Это было больше похоже на здание Богардуса, и он, вероятно, действительно видел его, когда оно выставлялось в Лондоне в магазинах Fairbairn's в Миллуолле, прежде чем его разобрали и отправили прочь. Дэниел Д. Бэджер (1806-?) также претендовал на приоритет из-за множества одноэтажных мастерских, построенных им из железа, одна из которых находилась прямо через Сентер-стрит в Нью-Йорке от фабрики Богардуса. Но Богардус заслужил известность, которую он получил дома и за рубежом; несомненно, именно его деятельность действительно положила начало всеобщей моде на чугунные фасады в Соединенных Штатах. См. Богардус Дж., *Чугунные здания: их конструкция и преимущества*, Нью-Йорк, 1856 г. (написано для Богардуса дружелюбным "призраком" Джоном У. Томсоном), и Баннистер Т. С., "Возвращение Богардуса, часть первая: железные фасады", *Журнал Общества историков архитектуры*, XV (1956), 12-22.

[172.](#) См. Стерджес, У. К., "Чугун в Нью-Йорке", *Архитектурное обозрение*, сXIV (1953), 233-8.

[173.](#) См. Хичкок Х.-Р., "Фасады из раннего чугуна", *Архитектурное обозрение*, сIX (1951), 113-16.

[174.](#) См. Хичкока Х.-Р., *Хрустальный дворец ...*, 2-е изд., Нортгемптон, Массачусетс, 1952.

[175.](#) См. Карстенсен Г., *Нью-Йоркский Хрустальный дворец*, Нью-Йорк, 1854.

[176.](#) Датой этого часто называют 1855 год, когда Лабруст возглавил работу в Национальной библиотеке, и первоначальный проект для нее вполне может быть более похож на Читальный зал Британского музея.

[177.](#) Шесть павильонов были построены первыми и еще четыре - до 1870 года; оставшиеся два были возведены только в 1930-х годах. See Baltard, V., and Callet, F., *Monographie des Halles centrales de Paris construites sous le règne de Napoléon III*, Paris, 1865.

[178.](#) Технически архитектором Сент-Эжена в Париже был Л.-А. Люссон, и в его монографии о церкви, *Планы, купе, фасады и другие детали изящества ... де Сент-Эжен*, Париж, 1855, он даже не упоминает имени Буало. Однако заслуга — или, по мнению многих современников, дискредитация — характера чугунного готического интерьера парижской церкви всегда принадлежала Буало.

ГЛАВА 8 - Примечания

[179.](#) Особенно ранним примером является "Фонтен Мольер" Висконти 1841-4 годов на улице Ришелье в Париже.

[180.](#) Здесь вкус Висконти также оказывается предвосхищающим. Его проект библиотеки 1833 года уже имел выпуклую крышу над центральным павильоном; в то время как проект 1849 года для Национальной библиотеки на улице Ришелье имел смелые заказы на центральном павильоне и высокую мансарду с прямыми стенами.

[181.](#) См. Хичкока Х.-Р., "Вторая империя "авангардной литературы"", *Gazette des Beaux Arts*, xiii (1953), 115-30. Однако там недостаточно подчеркивалось существование французских аналогов в сороковые годы.

[182.](#) См. Крамер Э. В., "Детлеф Лиенау, архитектор коричневых десятилетий", *Журнал Общества историков архитектуры*, xiv (1955), 18-25. Лиенау родился в Шлезвиг-Гольштейне, тогда датчанине, но начальное образование получил в Германии. О еще более ранней мансарде, чем у Лиенау, см. Даллетт, Дж. Ф. "Мансарда Джона Нотмана, 1848", *Журнал Общества историков архитектуры*, xix (1960), 81.

[183.](#) See Aulanier, C., *Le Nouveau Louvre de Napoleon III*, Paris [1953], and Hautecoeur, L. *Histoire du Louvre*, Paris [n.d.]

[184.](#) См. Пинкни, Д. Х., *Наполеон III и восстановление Парижа*, Принстон, Нью-Джерси, 1958. Работы по расширению улицы Риволи начались в 1851 году; но только в 1853 году император нашел в Г.-Э. Османне (1809-91), которого он сделал префектом Сены, а позже бароном, подходящего сотрудника и исполнителя своей грандиозной урбанистической программы.

[185.](#) Обзорная экскурсия, которую можно совершить самостоятельно, представлена в великолепном наборе литографий того периода "*Париж в великолепии*"; с этого альбома взяты листы 19 и 55в.

[186.](#) Степень контроля, осуществляемого государственными властями над фасадами, была разной. Для расширения улицы Риволи требовалось продолжение оригинального проекта Percier & Fontaine; а для площади Этуаль и площади Оперы были применены комплексные проекты, разработанные заранее (см. Ниже). В других местах нормативными актами обычно стандартизировались только высота линии карниза и силуэт мансарды.

[187.](#) Построен в 1855 году как отель Chemins de Fer, но сейчас это отель Louvre, работы Хитторфа, Руо де Флери, Армана и Пеллеше. В то время Хитторфф и Рохо также сотрудничали при строительстве домов, окружающих площадь Этуаль. Т. Л. Дональдсон, рассказывая о новом отеле в Королевском институте британских архитекторов 22 июня 1855 года, отметил: 'Крыша играет важную роль в дизайне... большая часть величия французских зданий проистекает из этих высоких крыш.' Дональдсон руководил возведением дома Надежды и, таким образом, сыграл личную роль в появлении французской мансарды в Англии шестью годами ранее.

[188.](#) Любопытно, что существует неопределенность относительно авторства комплекса, занимающего столь важное место в строительной деятельности своей эпохи. Гранд-отель, который занимает угол Итальянского бульвара слева от Оперы, был построен командой, ответственной за отель Chemins de Fer на другом конце проспекта (см. Примечание [187](#)). Пинкни в книге "*Наполеон III и перестройка Парижа*", последней, обсуждающей эту тему, приписывает все фасады вокруг площади Оперы Рохо; Отекер приписывает округлые павильоны напротив фасада Оперы Блонделю и не упоминает другого архитектора. Кто бы ни был ответственным, Гарнье чувствовал, что они были слишком высокими и тесными для его Оперы.

[189.](#) См. Гарнье, Ж.-Л.-К., *Новая опера Парижа*, текст в 2 томах и иллюстрации в 6 томах, Париж, 1875-81.

[190.](#) К этому времени Виоле-ле-Дюк был гораздо более "викторианским", чем Гарнье, однако его светские работы стали настолько эклектичными и даже оригинальными в деталях, что вряд ли вообще могли быть неоготическими (см. Главу [11](#)).

[191.](#) See Daly, C., and Davioud, G.-J.-A., *Les théâtres de la Place du Châtelet*, Paris, 1860.

[192.](#) See *Notice du Palais de Longchamps à Marseille*, Marseilles, 1872.

[193.](#) See Daly, C., *L'Architecture privée au XIX^e siècle ... sous Napoléon III; nouvelles maisons de Paris et des environs*, 3 vols, Paris, 1864; Calliat, V., *Parallèle des nouvelles maisons de Paris*, vol. II, Paris, 1864; Adam, Leveil, and LeBlanc, *Recueil des maisons les plus remarquables*, Paris, 1858; and *Maisons les plus remarquables de Paris*, Paris, 1870. Сезар Дейли, как редактор *архитектурного ревью*, также определил характер материалов, которые предлагало это периодическое издание в этот период.

[194.](#) Неловко, что долгая карьера Виоле-ле-Дюка, как и Земпера, не укладывается в рамки какой-либо отдельной главы этой книги. Активный с сороковых по семидесятые годы, ведущий реставратор средневековых памятников своего времени во Франции, ведущий средневековый археолог Европы, противоречивый реформатор французского архитектурного образования (по крайней мере, *in posse*), автор влиятельных критических книг, он был вдохновителем — скорее своими сочинениями, чем выполненной работой — более позднего поколения архитектурных новаторов за рубежом, возможно, даже более заметным, чем у себя дома. Его неспособность соответствовать нормальному образу архитектурной жизни, который обычно ограничивает значимую деятельность конкретного человека рамками какого-то одного этапа архитектурного развития — такого, которому в целом посвящена каждая глава этой книги, — делает необходимым представить его карьеру по частям. Частично это описано в главе 6, с несколькими дополнительными упоминаниями в этой главе и — что более важно — в главе [11](#) в этой части и главе [16](#) в начале третьей части. Стоит отметить, что Виоле-ле-Дюк — единственный архитектор, который фигурирует в этой книге в каждой из ее трех частей, хотя в последней части он фигурирует только как влияние, а не как исполнитель.

[195.](#) А некоторые современники были готовы сказать "сицилийский"! Он был начат — или, по крайней мере, сдан в эксплуатацию — за несколько лет до выхода первого тома великого трактата о сирийской архитектуре: Vogüé, C.-J.-M. de, *Центральная Сирия*, 2 тома, Париж, 1865-77. Но Водремер, должно быть, видел рисунки Калата Семана, опубликованные Дютуитом в *"Вестнике архитектуры и батимата"*, 1864, № 7, 79.

[196.](#) См. Домет, Х., *Заметка о М. Абади*, Париж, 1886. Уместно отметить, что Абади стал епархиальным архитектором Периге в 1874 году, в том же году, когда он начал строительство Сакре-Кер, конкурс на участие в котором он выиграл двумя годами ранее.

[197.](#) О характерных проектах французской премии, которыми восхищались и которым подражали за границей, см. *Гран-при римской архитектуры 1850-1900 гг.*, Париж [н.э.]

[198.](#) О Массачусетском институте см. Ware, W. R., *План курса архитектурного обучения*, Бостон, 1866; о Колумбии см. там же, *"Обучение архитектуре в горной школе"*, *Ежеквартальный отчет горной школы*, X (1888), 28-43.

[199.](#) Тем не менее, один из самых смелых современных архитекторов Латинской Америки, Карлос Рауль Вильянуэва (р. 1900) из Венесуэлы, получил образование в самой Школе изящных искусств; и большинство других современных архитекторов в этих странах — по крайней мере, тех, кому за сорок, — прошли обучение в местных Escuelas de Bellas Artes, основанных на парижском оригинале.

[200.](#) Наиболее заметным исключением, доминирующим над всем городом, является Моле Антонеллиана. Это необычное сооружение, начатое Алессандро Антонелли (1798-1880) в 1863 году, более чем соперничает с его очень высоким более ранним куполом на Сан-Гауденцио в Новаре, спроектированным в 1840 году. Строительство "Крота", так и не завершенное по-настоящему, с перерывами продолжалось вплоть до смерти Антонелли. По своей огромной высоте и некоторым техническим особенностям конструкции он соперничает с Эйфелевой башней и ранними американскими небоскребами, которые отстают от него на несколько десятилетий. Тем не менее, Антонелли не пришел к последовательному выражению своих структурных инноваций и, судя по последовательным целям, которым конструкция предназначалась или служила, не имеет реальной возможности обеспечить функционально жизнеспособное здание. В целом, как следует из его нынешнего названия, это памятник главным образом мании величия его дизайнера.

[201.](#) См. Рид Х. Х., "Рим: третье разграбление", *Архитектурное обозрение*, CVII (1950), 91-110.

[202.](#) Третье выдающееся здание, как ни удивительно, выдержано в высокой викторианской готике. Американский собор Святого Павла построен английским архитектором Дж. Э. Стрит, и его любопытную связь с характерными академическими кварталами Коха и его современников можно оценить на табличке [100](#) (см. Главу [11](#)).

[203.](#) See Acciaresi, P., *Giuseppe Sacconi e l'opera sua massima*, Rome, 1911.

[204.](#) Наиболее сохранившимся более поздним аналогом в северной Европе, вероятно, является так называемый Пассаж в Гааге. Построенный в 1882-1885 годах, он вряд ли сравнится по длине и ширине с галереей Мадзини в Генуе, не говоря уже о галерее Менгони. Есть много других примеров, некоторые из них значительно позже, но лишь немногие из них сегодня

находятся в хорошем состоянии, и ни один не имеет масштаба трех основных итальянских образцов. Более ранние примеры французского языка см. в главе [3](#).

ГЛАВА 9 - Примечания

[205.](#) См. Крайзель Х., *Замки Людвига II Баварского*, Дармштадт [н.э.] и *Замок Линдерхоф*, Мюнхен, 1959.

[206.](#) Дизайн основан на результатах конкурса, проведенного в 1876 году. Из девяти архитекторов, участвовавших в создании здания, Гротьян, Лампрехт, Робертсон и Мартин Халлер (1835-1925) заняли призовые места на конкурсе. Башню относят конкретно к последнему, а иногда, более свободно, и ко всему сооружению в целом.

[207.](#) Следует отметить, что высокие мансарды позволяли пристраивать целый этаж — иногда даже два — без увеличения высоты кладки самого фасада; таким образом, их распространение в то время объяснялось соображениями экономии, а также модой (см. Главу [14](#)).

[208.](#) Если уж на то пошло, лондонский отель Ritz, построенный в 1905-6 годах компанией Mewès & Davis, увенчан высокой мансардой, хотя лексика их фасадов выдержана в сдержанном и академичном, хотя и чрезмерно масштабном *стиле Людовика XVI*, а конструкция, по общему мнению, является первым примером использования стального каркаса американского типа небоскребов в Англии.

[209.](#) Томас Канди II (1790-1867) умер в этом году; если предоставлено бюро архитекторов поместья, проекты были либо начаты до его смерти, либо полностью выполнены его помощниками, возможно, под руководством его выжившего брата Джозефа (1795-1875). А. Т. Болтон считал, что ответственность за дизайн лежит на строителе Троллопе; однако управление поместья Гросвенор называет строителями не Троллопа, а фирму Кьюбитт. Как и в случае с Площадью Оперы, заслуга — или дискредитация — этого наиболее заметного образца урбанизма Второй империи остается довольно неопределенной.

[210.](#) См., однако, Castermans, A., *Параллель брюссельских мезонов*, Париж, 1856, которая иллюстрирует многие работы, совсем не парижские.

[211.](#) See Poelaert, J., *Le Nouveau Palais de Justice de Bruxelles*, Brussels, 1904.

[212.](#) Земпер пробыл в Англии несколько лет после того, как покинул Дрезден в результате революции, которая также привела к изгнанию Вагнера в 1848 году. Он не занимался строительством в Англии, но был тесно связан с Коулом и его отделом практического искусства. Катафалк герцога Веллингтона, использовавшийся на государственных похоронах в 1852 году, был его конструкции. За его швейцарским периодом последовало триумфальное возвращение в Дрезден для восстановления тамошнего оперного театра и его окончательное поселение в Вене в 1871 году. Поскольку этот относительно выдающийся архитектор, как и Виоле-ле-Дюк, фигурирует в несвязанных контекстах в нескольких разных главах этой книги, кажется уместным напомнить здесь весь диапазон его карьеры от ее начала в Гамбурге в сороковых годах до завершения в Вене в семидесятых, пройдя Дрезден, Лондон, Цюрих и Дрезден во второй раз.

[213.](#) См. Бернхэм А., "Нью-Йоркская архитектура Ричарда М. Ханта", *Журнал Общества историков архитектуры*, xi (1952), 9-14.

[214.](#) Конечно, *архитектурное ревю Дейли* дошло до некоторых американских архитекторов, а также до его *Architecture privée* (см. Примечание [194](#), глава [8](#)). См. также Lienard, M., *Образцы декора и орнаментики XIX века*, Бостон, 1875, хотя к этой дате мода на подобные детали времен Второй империи практически прошла.

[215.](#) См. Уолтера Т. У., *Письмо в Комитет по общественным зданиям в связи с расширением Капитолия* [Вашингтон, 1850] и *Отчет архитектора Капитолия Соединенных Штатов и Нового купола*, Вашингтон, 1864.

[216.](#) См. Маккенна Р. Т., "Джеймс Ренвик-младший и стиль Второй империи в Соединенных Штатах", *Журнал об искусстве*, xlv (1951), 97-101.

[217.](#) Посмотреть Бостон. Комитет по общественным зданиям, *Мэрия Бостона*, Бостон, 1866 год. Значительно более крупный ранний проект 1861 года гораздо более точно повторяет новый Лувр.

[218.](#) См. Бантинг Б., "План района Бэк-Бэй в Бостоне", *Журнал Общества историков архитектуры*, xiii (1954), 19-24.

ГЛАВА 10 - Примечания

[219.](#) Несмотря на "правильность" детализации Баттерфилда, в колледже Святого Августина в Кентербери и в других его работах, выполненных за несколько лет до "Всех святых", можно отметить своеобразное огрубление; однако, в отличие от других аспектов его зрелого стиля, его лепные детали оставались традиционными.

[220.](#) С момента строительства Церкви Христа в Стритеме в начале десятилетия Уайлд был занят в Египте. Его любопытный собор Святого Марка в Александрии, столь же сарацинский, каким его недоброжелатели называли церковь Стритхэм, к сожалению, так и не был доведен до конца. Спроектированный в 1842 году, работы были приостановлены из-за нехватки средств в 1848 году, и затем Уайлд вернулся в Англию.

[221.](#) Дин был обязан своим рыцарским званием тому, что был мэром Корка, а не своим профессиональным достижениям. Похоже, что Вудворд занимался всем проектированием фирмы, и после его смерти в 1861 году его место занял сын Дина, Томас Ньюенхэм.

[222.](#) See Viollet-le-Duc, E.-E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 vols., Paris, 1854-68.

[223.](#) См. Маккейл, Дж. У., *Жизнь Уильяма Морриса*, Лондон, 1899.

[224.](#) Берджес спроектировал это здание в 1868 году в своей самой археологичной и артикулированной французской готической манере. Строительство началось только в 1893 году, спустя много времени после смерти Берджеса, и этим объясняется изысканное качество исполнения, столь нехарактерное для все еще высокой викторианской эпохи первоначального проекта; в лучшем случае дизайн сильно расходился с тем, что построил Бодли.

[225.](#) Поскольку это католическая церковь, построенная человеком, хорошо знавшим французскую готическую архитектуру, она обеспечивает максимально точное сравнение с новой церковью Сен-Дени-де-л'Эстре в Сен-Дени, спроектированной Виоле-ле-Дюком почти в то же время (Фото [98](#)). Виоле-ле-Дюк известен во всем мире; Клаттона обычно не считают даже в Англии одним из лидеров своего поколения; и все же превосходство Лимингтонской церкви над церковью Сен-Дени действительно очень значительно как внутри, так и снаружи.

[226.](#) См. Харброн Д., "Томас Харрис", *Архитектурное обозрение*, хсп (1942), 63-6, и Доннер П., "Флорилегиум Харриса", *Архитектурное обозрение*, хсп (1943), 51-2.

[227.](#) Внешне это испорчено неудачной башней, пристроенной его сыном А. Э. Стрит (1855-1938) в 1884-5 годах.

[228.](#) См. *Национальный мемориал Его Королевскому Высочеству принцу-консорту* [Лондон], 1873.

[229.](#) Стремления Скотта к архитектуре, в целом более сочувственные, чем то, что он построил, можно найти в его *Замечаниях о светской и домашней архитектуре, настоящем и будущем*, Лондон, 1858.

[230.](#) Хотя смерть Вудворда наступила в том же 1861 году, когда был основан этот клуб, возможно, даже вероятно, что первоначальный дизайн принадлежал ему.

[231.](#) См. Несфилд, У. Э., *Образцы средневековой архитектуры ... во Франции и Италии*, Лондон, 1862.

[232.](#) Намерения строителей церквей в это десятилетие хорошо представлены в книге Миклтуэйта, Дж. Т., *Современные приходские церкви, их план, дизайн и меблировка*, Лондон, 1874.

[233.](#) Экстраординарным примером использования викторианской готики для несколько неожиданных целей стал Колумбийский рынок Х. А. Дарбишира (1839-1908), расположенный в 1866-8 годах среди мрачных жилых кварталов, которые он построил для филантропки Анджелы Бердетт-Куттс. См. Уилсон Ф. М., "Ипр в Бетнал-Грин", *Архитектурное обозрение*, хсви (1944), 131-4.

[234.](#) Активный и выдающийся викториано-готический период Годвина завершился строительством двух замков в Ирландии: Дромора в Палласкенни для графа Лимерика в 1867-9 годах и Гленбега в 1868-71 годах. Берджес был с ним в Ирландии, когда он проектировал Дромор, и его убранство и обстановка соперничают по проработанности и превосходят по элегантности то, что Берджес делал для лорда Бьюта в Кардиффе и Кастелл-Кохе в эти годы. Ссора с клиентом Glenbegh, который пожаловался на массовую утечку информации, в результате которой тогдашний партнер Годвина Крисп бросил его, нанесла Годвину большой вред в профессиональном плане. Он все еще был относительно важной фигурой в конце викторианских семидесятых, но больше как декоратор, чем как архитектор (см. Главу [12](#)).

ГЛАВА 11 - Примечания

[235.](#) На Столетней выставке в Филадельфии большие павильоны были полностью из железа и стекла; и, вероятно, самыми влиятельными зданиями были британские, спроектированные Томасом Харрисом — уже не диким "викторианским стилем" — в стиле, близком к "манориальному" стилю Нормана Шоу (см. Главу [12](#)). Однако выставка стимулировала публикацию нескольких книг о колониальной архитектуре Филадельфии, которые сыграли свою роль в подготовке пути к "Колониальному возрождению" (см. Главы [13](#) и [15](#)).

[236.](#) Отдельные американские издания томов 2 и 3 не появились в 1853 году так быстро, как том 1 в 1851 году. Однако трехтомное американское издание 1861 года было первым из полного собрания сочинений.

[237.](#) См. Tunnard, C., "Отклонение братьев Поттер, университетская готика в Юнион-колледже, Скенектади", *Architectural Review*, сш (1948), 67.

[238.](#) См. Примечание [197](#), глава [8](#).

[239.](#) В конце концов, они впервые встретились, когда оба работали на Р. М. Ханта.

[240.](#) См. Уэра, У. Р., *Мемориальный зал Гарвардского университета*, Бостон, 1887.

[241.](#) В издании моей книги о Ричардсоне 1936 года более поздний план Дорсхаймера ошибочно ассоциируется с этим домом в Буффало. Дом правильно идентифицирован в Хичкоке, Х.-Р., "Здание American Express Ричардсона: заметка", *Журнал Общества историков архитектуры*, ix (1950), 25-30 и в новом издании 1961 года.

[242.](#) Этого также нет в моей книге Ричардсона 1936 года, но его можно найти в цитированной выше статье и в издании книги 1961 года.

[243.](#) См. Уайт П. Б., "Воспоминания о Расселе Стерджисе", *Architectural Record*, xxvi (1909), 123-31. Возможно, стоит отметить, что Фарнам-холл вместе с примыкающей к нему часовней Баттелла Стерджиса 1876 года постройки и его залом Дерфи под прямым углом к ней, хотя ни то, ни другое не сравнится по совершенству, придают этому уголку Старого кампуса Йельского университета характер неизменно высокой викторианской готики, интересной для изучения как в связи с более ранней романтической готикой библиотеки Генри Остина (ныне часовня Дуайта) 1842-1842 годов на другой стороне кампуса, так и с "традиционной" университетской готикой четырехугольника Харкнесса двадцатого века Джеймса Гэмбла Роджерса через Хай-стрит.

[244.](#) См. Шайлер М., "Работа Уильяма Эпплтона Поттера", *Architectural Record*, xxvi (1909), 176-96.

[245.](#) См. Холли, Х. Х., *Иллюстрированная церковная архитектура*, Хартфорд, 1871. Гораздо более экстремальные модели можно найти в общих сборниках архитектурного дизайна, опубликованных в конце шестидесятых- начале семидесятых.

[246.](#) См. Кэмпбелл У., "Фрэнк Фернесс, американский пионер", *Архитектурное обозрение*, сx (1951), 310-15.

[247.](#) Смотрите "Другое здание Фернесса: здание Provident Life and Trust Company, Филадельфия", *Architectural Review*, сxii (1952), 196, "Банковское помещение Provident Trust Company, Филадельфия", *Журнал Общества историков архитектуры*, xi (1952), 31; и Massy, J. C., "Здания Provident Trust Buildings", *Журнал Общества историков архитектуры*, xix (1960), 79-80.

[248.](#) См. Уизерс, Ф.К., *Церковная архитектура*, Нью-Йорк, 1871 год.

[249.](#) См. Апджон, Р. М., *Капитолий штата, Хартфорд, Коннектикут*, Бостон, 1886.

[250.](#) Выбор старого здания Тринити-колледжа для строительства нового Капитолия привел к перестройке колледжа в другом месте, проекты которой предоставил Берджес (см. Главу [10](#)).

[251.](#) Стоит напомнить, что почти то же самое, очевидно, можно сказать и о муниципальной группе Сан-Франциско Fuller & Laver; что характерно для того периода, это была Вторая империя, как и их капитолий в Олбани, а не высокая викторианская готика (см. Главу [9](#)).

[252.](#) См. Виолле-ле-Дюк, Э.-Э., *Entretiens sur l'architecture*, 2 тома, Париж, 1863, 1872; и переводы, *Беседы об архитектуре*, 2 тома, Бостон, 1875, 1881, и *Лекции по архитектуре*, 2 тома, Лондон, 1877, 1881. Первоначально *Entretiens* появлялись по частям: те, что в первом томе, начали выходить примерно в 1860 году, а те, что во втором, примерно шестью годами позже.

[253.](#) Две наиболее богато иллюстрированные публикации о Виоле-ле-Дюке предлагают очень мало примеров новых зданий, спроектированных им; их следует искать в периодических изданиях и других современных источниках общего характера. См. *Сочинения и рисунки Виоле-ле-Дюка*, Париж, 1884, и Бодо А. де и Русселя Ж., *Рисунки Виоле-ле-Дюка*, 3 тома, Париж [н.э.]

[254.](#) Самую экстравагантную подборку характерных деталей в творчестве Виоле-ле-Дюка можно увидеть на могиле сводного брата Наполеона III герцога де Мори, воздвигнутой в 1858 году на кладбище Пер-Лашез в Париже. Вряд ли какой-либо элемент орнамента можно однозначно отнести к определенному стилистическому источнику, и весь эффект такой же "викторианский", как и все, что когда-либо создавали самые дикие викторианцы в Англии.

[255.](#) Не следует забывать, что Уличные суды в Лондоне были завершены всего за год до того, как Штайндл начал работу в Здании парламента Будапешта; но для Англии Суды были крайне отсталыми.

[256.](#) Берджес выиграл конкурс на строительство в 1857 году, но в конце концов Стрит получила заказ и построила церковь в 1864-9 годах.

[257.](#) См. Микс, С. L. V., "Уличные церкви на Виа Национале и Виа дель Бабуино", *Art Quarterly*, xvi (1953), 215-27.

[258.](#) См. Мартинелл К., *Храм Святого Семейства*, Барселона, 1952, и Пуч Боада И., *Храм Святого Семейства*, Барселона, 1952. Об этой церкви появилось феноменальное количество статей, все перечисленные вплоть до даты публикации (1952) Рафолсом в более позднем издании его монографии о Гауди.

[259.](#) Смешение элементов нескольких стилей в отдельных зданиях представляло собой самый живой аспект эклектики в то время; простое использование альтернативных способов привело главным образом к стиранию границ всех стилей прошлого.

[260.](#) Сравните, например, представление Зигфрида Гидиона об этом периоде в *пространстве, времени и архитектуре*.

ГЛАВА 12 - Примечания

[261.](#) Многие серьезные и добросовестные английские студенты того периода поставили бы перед таким списком имя Джорджа Деви (1820-86). О Девее, в офисе которого К. Ф. А. Войси, самый оригинальный английский архитектор следующего поколения, решил работать после завершения своего ученичества у Седдона, Войси позже писал: 'По воле Провидения пришло приглашение войти в кабинет самого опытного специалиста по домам для знати и джентри. Ни одна домашняя практика не могла сравниться с ним по размаху ни до, ни после его смерти'. Как и в случае с Уильямом Берном, чья аристократическая практика сороковых и пятидесятих годов более чем соперничала с практикой Деви в шестидесятых и семидесятых, ни он, ни его клиенты не заботились о рекламе, и поэтому ни одна из его работ не была опубликована, даже в той незначительной степени, в какой работы Несфилда и Уэбба были проиллюстрированы в профессиональных журналах. До сих пор его дома известны потомкам главным образом по нескольким статьям: Годфри, Уолтер "Работа Джорджа Деви", *Архитектурное обозрение*, xxi (1907), 23-30, 83-8, 293-306; и "Джордж Деви, Ф.Р.И.Б.А., биографический очерк", *Журнал Королевского института британских архитекторов*, xiii (1906), 501-25.

Но точно так же, как работа Несфилда и Уэбба на самом деле была с самого начала знакома их профессиональным друзьям и конкурентам, а также потенциальным клиентам загородных домов, так же была знакома и работа Деви. Многие стилистические тенденции, столь энергично эксплуатируемые Шоу в семидесятые, восходят к домам Деви предыдущего десятилетия — примерно на этом всегда настаивают такие эксперты по этому периоду, как Х. С. Гудхарт-Рендел и Джон Брэндон-Джонс, которые близко знакомы с творчеством Деви. Иностранные студенты того периода, от Мутезиуса до редактора этой серии и этого автора, возможно, просто из-за отсутствия прямых или даже адекватных косвенных знаний о домах Девея, никогда не были готовы предоставить ему столь важное место в истории. В частности, здесь, где история рассказывается в международном контексте, очевидная сила влияния работ Шоу за границей даже в большей степени, чем дома, оправдывает отдачу ему первенства и лишь вскользь упоминание о творчестве Деви.

[262.](#) Шоу не сразу сменил Уэбба, поскольку последний оставался в офисе Стрит до середины 1859 года. Должно быть, между ними существовал тесный контакт в течение года, и с тех пор они поддерживали связь. Бломфилд, биограф Шоу, будучи сам предубежден против Уэбба, недооценивает реальность и важность этих отношений. Это лишь одна из многих фактических ошибок или акцентов в его книге.

Прочитую частное сообщение Брэндона-Джонса о Шоу и Уэббе: 'Каждый, должно быть, имел хорошее представление о работе, которую выполнял другой. Их два офиса, в Gray's Inn и на Блумсбери-сквер, находились в двух шагах друг от друга, и Летаби, работая на Шоу, поддерживал тесные контакты с Уэббом и в свободное время помогал ему в архитектурных работах Morris & Co. Из дат различных выполненных работ совершенно очевидно, что Летаби перенес идеи и детали Уэбба и опробовал их в работе, которую он делал для Шоу. Что касается взаимного уважения и дружбы между Уэббом и Шоу, я [Брэндон-Джонс] недавно наткнулся на письмо, написанное во время смерти Шоу, в котором он [Уэбб] отдает дань уважения своему "старому другу", и я также видел письмо Сиднея Барнсли Сиднею Кокереллу, в котором Барнсли говорит, что он заходил к Шоу всего за несколько месяцев до его смерти и что Шоу говорил об Уэббе и сказал, что до сих пор дорожит некоторыми фотографиями, подаренными ему Уэббом почти пятьдесят лет назад".

[263.](#) Случайная работа Девея на Пенсхерст-Плейс в Кенте, где он реставрировал этот примечательный особняк четырнадцатого века, выполненная более десяти лет назад, вероятно, подготовила почву для этого. Весьма вероятно, что Несфилд был знаком с тем, что там делал Деви; но дальнейшая линия ведет в конце шестидесятых от Несфилда к Шоу, а не напрямую от Деви к Шоу.

[264.](#) См. Певзнер Н., "Художественная мебель семидесятых", *Архитектурное обозрение*, xxi (1952), 23-50.

[265.](#) Самым известным примером японского оформления является 'Павлинья комната' Уистлера, которая сейчас находится в галерее Фрир в Вашингтоне. См. Ферридей П., "Павлинья комната", *Архитектурное обозрение*, cxv (1959), 407-14.

[266.](#) И снова Девей подготовил почву, на этот раз в Беттсхэнгере, графство Кент, в доме, построенном ровно десятью годами ранее. Это, несомненно, было известно как друзьям клиентов Девея, так и различным молодым архитекторам. Но "Кью лодж" располагался там, где его мог увидеть каждый, хотя он и не был опубликован до девяностых годов.

[267.](#) Для этого также был прецедент в компании Devey's Betteshanger; но Betteshanger не инициировал популярную моду в отличие от известных лондонских школ Робсона и широко разрекламированного дома Стивенсона. О школах см. Джонс Д. Г., "Башни обучения", *Архитектурное обозрение*, cxviii (1958), 393-8.

[268.](#) См. Харброн Д., "Вкус и эстетизм королевы Анны", *Архитектурное обозрение*, xciv (1943), 15-18.

[269.](#) См. Шоу Р. Н., *Эскизы коттеджей и других зданий ...*, Лондон, 1878.

[270.](#) См. "Балладу о Бедфорд-парке", *"Сент-Джеймс Газетт"*, 17 декабря 1881 г. (перепечатано Бломфилдом, Шоу, 34-6). Это забавное, но не совсем точное современное описание в стихах.

[271.](#) Конструкция этого здания в разрезе особенно изобретательна: площадь служебных помещений в задней части квартир значительно увеличена за счет использования более низких этажей, чем в приемных комнатах в передней части. С тех пор это устройство было возрождено, но о его более раннем изобретении Шоу редко вспоминали, на что указал мне Брэндон-Джонс.

[272.](#) По крайней мере, сейчас они так выкрашены; вероятно, изначально они были из "белого" саффолкского кирпича, на самом деле очень бледно-желтого, когда их недавно укладывали и не загрунтовывали, но, скорее всего, почернеют после нескольких десятилетий пребывания на воздухе Лондона!

[273.](#) Хайд, Х. М., "Уайльд и его архитектор", *Архитектурное обозрение*, с. 175-6. (1951).

[274.](#) Для престижа Шоу в Америке и быстроты, с которой архитектурные идеи пересекали океан в то время, характерно, что книга Шоу "Красивый взгляд на альянс" была опубликована в Америке на несколько месяцев раньше, чем в Англии.

[275.](#) Уайт сначала обратился к Узббу, но, сочтя, что с ним слишком сложно иметь дело, обратился к Шоу — важный эпизод для обоих архитекторов.

[276](#). См. Брэндон-Джонс, Дж., "Заметки о строительстве поместья Смитон", *История архитектуры*, 1 (1958), 31-59.

ГЛАВА 13 - Примечания

[277](#). См. Webster, J. C., "Здание Ричардсона American Express Building", *Журнал Общества историков архитектуры*, ix (1950), 21-4, и мою статью, цитируемую в Примечании 7 к главе [11](#).

[278](#). См. Ричардсон, Х. Х., *Троицкая церковь, Бостон*, Бостон, 1888.

[279](#). 3 тома, Париж, 1868-73. Следует отметить, что последний том этой книги появился после того, как были подготовлены оригинальные конкурсные рисунки для церкви Святой Троицы.

[280](#). Источником, вероятно, была книга Вогюз, второй том которой появился только в 1877 году (см. Примечание [196](#), глава [8](#)). Впервые этот мотив появился в библиотеке Северного Истона, спроектированной и начатой в том же году.

[281](#). См. Ричардсон, Х. Х., *Мемориальное здание Эймса*^{[197](#)}, Бостон, 1886.

[282](#). См. Олмстед Ф. Л. и Кимбалл Т., *Фредерик Лоу Олмстед*, 2 тома, Нью-Йорк, 1922-8.

[283](#). См. Ричардсона, Х. Х., *Остин Холл, Гарвардская школа права*, Бостон, 1885.

[284](#). См. Ричардсон Х. Х., *Описание чертежей предлагаемого нового здания округа Аллегейни, Пенсильвания*, Бостон, 1884.

[285](#). См. Шайлер М., "Романское возрождение в Нью-Йорке", *Architectural Record*, i (1891), 7-38, 151-98.

[286](#). См. Брэгдон К., "Харви Эллис", *Architectural Record*, xxv (1908), 173-83.

[287](#). Хант, представитель старшего поколения, также был общепризнанным лидером в этом лагере, хотя его энергия в эти годы была в основном направлена на проектирование и строительство серии *замков Франсуа I* для Вандербильтов и других миллионеров, которые по своей живописной привлекательности далеки от академических.

Этот любопытный эпизод, которому некоторые историки американской архитектуры придают преувеличенное значение, начался с проектирования дома У. К. Вандербильта в Нью-Йорке в 1879-80 годах (см. Эндрюс У., *Легенда о Вандербилте*, Нью-Йорк, 1941). На других архитекторов также ненадолго повлияло то, что было едва ли чем-то большим, чем возрождение стиля, популярного во Франции при Луи Филиппе в молодости Ханта (см. Главу [3](#)).

Несколько домов McKim, Mead & White начала восьмидесятых определенно принадлежат *Франсуа I*, и Ричардсон использовал мансардные окна *François I*, вероятно, независимо от Ханта, в Капитолии Олбани. Более того, круглые башни в "Галечном стиле", несомненно, чем-то обязаны зарисовочным поездкам Стэнфорда Уайта во Францию. Этот эпизод, очевидно, соответствует интересу к возрождению дизайна Северного Возрождения в Германии, Голландии и Скандинавии в эти десятилетия, а также имеет аналогии с современными работами в Англии George & Peto и Collcutt (см. Главы [9](#) и [12](#)).

[288](#). В проектировании дома Шерманов — особенно в шавианских деталях — Уайт, вероятно, сыграл важную роль; более того, Шерманы пригласили его расширить дом в 1881 году. Библиотека, построенная на сегодняшний день, является одним из лучших произведений его внутреннего убранства.

[289](#). Одним из самых ранних примеров серьезного изучения колониального прецедента является "*Интерьеры ранней Новой Англии*" Артура Литтла, Бостон, 1878. Однако его собственная работа оставалась относительно свободной в течение нескольких лет.

[290](#). См. *Строительные новости*, 28 апреля 1882 года.

[291](#). Эта черепица изнашивалась несколько лет назад, и теперь ее заменили. Гладкой черной крыше, изображенной на фото 111, не хватает мелкой чешуи и богатой текстуры, которые обеспечивает облицовочная плитка.

[292](#). Большинству критиков показалось, что концептуальная организация экстерьера была позаимствована у гораздо более позднего памятника, Библиотеки Святой Женевиевы Анри Лабруста в Париже 1840-х годов, хотя Макким этого и не признавал. В интерьере, конечно, нет открытых металлических конструкций Labrousse, но стоит отметить широкое использование сводчатых потолков из плитки Guastavino, что на данный момент является настоящим техническим новшеством.

[293.](#) См. Бернхэм, Д. Х., *Всемирная Колумбийская выставка*, Чикаго, 1894, и Айвз, Х., *Город мечты*, Сент-Луис, 1893.

[294.](#) Территория вокруг 'Лесистого острова' была гораздо менее правильной, чем территория вокруг лагуны, в продолжение более раннего и натуралистичного ландшафтного дизайна Олмстеда. В этот район были перенесены большинство зданий местными архитекторами, несомненно, потому, что Макким не доверял их способности соответствовать академическим стандартам, которые он устанавливал.

ГЛАВА 14 - Примечания

[295](#). См. Примечание [197](#), глава [5](#).

[296](#). Несколько более полные описания английской коммерческой архитектуры этого периода можно найти у Хичкока, "Викторианские памятники коммерции", *Architectural Review*, cv (1949), 61-74, и у Хичкока, "Ранневикторианская архитектура", главы XI и XII. Большинство английских зданий, упомянутых в этой главе, проиллюстрированы либо в книге, либо в статье.

[297](#). См. Вайсман У., "Коммерческие дворцы Нью-Йорка", *Журнал Общества историков архитектуры*, xxxvi (1954), 285-302.

[298](#). См. Богардус Дж., *Чугунные здания: конструкция и преимущества*, Нью-Йорк, 1856.

[299](#). См. Хичкок Х.-Р., "Фасады из раннего чугуна", *Архитектурное обозрение*, cix (1951), 113-16.

[300](#). См. Вайсман У., "Филадельфийский функционализм и Салливан", *Журнал Общества историков архитектуры*, xx (1961), 3-19.

[301](#). См. Стерджес, У. К., "Чугун в Нью-Йорке", *Архитектурное обозрение*, cxiv (1953), 233-8.

[302](#). См. Петерсон С., "Небоскреб до войны", *Журнал Общества историков архитектуры*, ix (1950), 27-9; x (1951), 25. Строительство Джейн Билдинг, начатое Джонстоном, было завершено Томасом У. Уолтером. К сожалению, оно было снесено в 1958 году.

[303](#). См. Вудворд Г., "Ориел Чемберс", *Архитектурное обозрение*, cxix (1956), 268-70. Точные размерные рисунки студентов архитектурной школы Ливерпульского университета были опубликованы в *Architectural History*, ii (1959), 81-94.

[304](#). См. Примечание [127](#), глава [13](#).

[305](#). См. Вайсман У., "Нью-Йорк и проблема первого небоскреба", *Журнал Общества историков архитектуры*, xii (1953), 13-20. С несколько иным мнением можно ознакомиться в Webster, J. C., "Небоскреб: логические и исторические соображения", *Журнал Общества историков архитектуры*, xviii (1959), 126-39.

[306](#). Стоит отметить, что ни в том, ни в другом случае не использовались ни чугунные фасады, ни вертикальное сочленение зданий Филадельфии пятидесятых годов. Обе постройки середины века оказались тупиковыми, поскольку нью-йоркские архитекторы следовали установившимся модам шестидесятых годов при возведении монументальных зданий в этих первых двух небоскребах. Однако в те же 1873-4 годах Хант построил пятиэтажное здание на Бродвее 478-482 в Нью-Йорке с полностью чугунным фасадом, используя своего рода ослабленный "гигантский порядок", охватывающий три средних этажа.

[307](#). Гидион впервые обратил внимание на важность конструкции "каркаса воздушного шара" в *пространстве, времени и архитектуре* в 1941 году; но см. Филд, У., "Повторное изучение изобретения каркаса воздушного шара", *Журнал Общества историков архитектуры*, ii (1942), 3-29.

[308](#). См. Рэндалл Г., *Великий Чикагский пожар и его причины*, Чикаго [1871].

[309](#). См. Хоуп Х., "Архитектурный орнамент Луи Салливана", *Журнал об искусстве*, xl (1947), 110-17. Салливан считал свой ранний орнамент каким-то 'египетским', но не очень легко понять почему. Более позднее, пока неопубликованное исследование Этель Крамер, по-видимому, устанавливает, вопреки его собственным заявлениям, что Салливан во многом был обязан теориям Оуэна Джонса и что его украшение созрело раньше, чем предполагалось до сих пор, в 1884-1885 годах.

[310](#). Это не то же самое, что магазин Revell.

[311](#). Позже было добавлено еще несколько этажей, которые присутствуют во многих опубликованных представлениях.

[312](#). Нужно сказать 'металл', потому что в то время конструкционная сталь лишь постепенно вытесняла литье и кованое железо; все эти типы черных материалов, вероятно, использовались при строительстве домов, Лежбищ и других небоскребов середины восьмидесятых. Две книги У. Биркмайра "Архитектурное железо и сталь", Нью-Йорк, 1891 г., и

"Каркасное строительство в зданиях", Нью-Йорк, 1893 г., наилучшим образом представляют технические аспекты крупномасштабного металлического строительства по мере его развития в восьмидесятых и начале девяностых.

[313.](#) Американское издание этой книги появилось в 1880 году. См. Примечание [\[309\]](#), выше.

[314.](#) Этим предложением я обязан Винсенту Скалли.

[315.](#) Кстати, подпись Фрэнка Л.[лойда] Райт на рисунках для довольно ричардсоновской группы из трех каменных домов в Чикаго, спроектированных в офисе Adler & Sullivan в 1888 году для Виктора Л. Фалькенау, предполагает, что это был блестящий рисовальщик Салливана, поскольку именно ассистент Дженни в Лейтер-Билдинг был ответственен за этот пример явного ричардсоновского влияния.

[316.](#) Открытие Кондитом, что строительство этого здания было начато в 1890 году, по-видимому, придало ему особое значение, до тех пор непризнанное. Но в тексте указана правильная датировка.

[317.](#) Принято считать, что зрелый стиль Салливана не имеет исторических предпосылок, поэтому даже более определенно, что характер входа в здание в стиле *кватроченто* здесь, как и в здании Guaranty Building, редко отмечается.

[318.](#) Пять самых южных бухт - это дополнение, сделанное в 1906 году компанией D. H. Burnham & Co. Они повторяют, с некоторым уменьшением ширины отсека, оригинальный дизайн Салливана.

Форма названия фирмы Burnham в эти годы свидетельствует о растущей анонимности архитектурной практики в Америке по мере увеличения масштабов деятельности (см. Главу [24](#)).

[319.](#) См. *Архитекторы Перселла и Элмсли* (Каталог выставки Walker Art Gallery), Миннеаполис, 1953, и Гебхард Д., "Луи Салливан и Джордж Грант Элмсли", *Журнал Общества историков архитектуры*, хix (1960), 62-8, и *Руководство по существующей архитектуре Перселла и Элмсли*, Розуэлл, Северная Каролина, 1960.

[320.](#) Большой интерес, чем небоскреб, представляет меньшее по размеру и более раннее здание Зингера, также построенное Флэггом. Флэгг был одним из американцев, сохранивших контакт с французской традицией открытых металлических конструкций, а также с академическими аспектами дизайна "изящных искусств", что иллюстрирует его первое здание Singer Building.

[321.](#) См. Шайлер М., "Работа N. LeBrun & Sons", *Architectural Record*, xxvii (1910), 365-80. Метрополитен-тауэр - это, конечно, работа фирмы, а не одного архитектора; самого Лебрена уже несколько лет как не было в живых.

[322.](#) См. Шайлер М., "Башни Манхэттена" и заметки о Вулворт-билдинг", *Architectural Record*, xxx (1913), 98-122.

ГЛАВА 15 - Примечания

[323.](#) См. Примечание [11071](#), глава [6](#).

[324.](#) О замечательном более позднем развитии веранды за пределами Англии см. Робертсон, Э. Г., "Австралийская веранда", *Архитектурное обозрение*, сxxvii (1960), 238-45.

[325.](#) В различных английских книгах первой трети века есть много примеров; характерными являются те, которые предлагают Т. Ф. Хант, Дж. Б. Папворт и П. Ф. Робинсон. См. Примечание [11341](#) к главе [6](#).

[326.](#) См. Примечание [11321](#), глава [6](#).

[327.](#) См. Примечание [11281](#), глава [6](#).

[328.](#) См. Примечание [11331](#), глава [6](#).

[329.](#) См. Примечание [13081](#), глава [14](#).

[330.](#) См. Примечание [11321](#), глава [6](#).

[331.](#) В "*Строителе*" за 15 января 1859 г. и в приложении к "Керру Р.", "*Дом джентльмена*", 2-е изд., Лондон, 1865.

[332.](#) Современники рассматривали этот дом скорее как реакцию на 'староанглийский стиль' после "модернизма" Высокой викторианской готики и Второй империи предыдущего десятилетия. Трудно сказать, насколько сам Шоу осознал значимость своих собственных нововведений.

[333.](#) План был впервые опубликован Мутезиусом в 1904 году; однако это не означает, что его характер не был известен современным архитекторам.

[334.](#) К этому времени фотолитографические процессы позволили перспективам Шоу появляться в *строительных новостях* практически в виде факсимиле его оригиналов. Если бы потребовалось, как в пятидесятые и шестидесятые годы, "перевести" их в гравюры на дереве, распространение шавского влияния за рубежом, несомненно, было бы гораздо менее эффективным.

[335.](#) См. Примечание [11331](#), глава [6](#). Термин 'Истлейк' иногда довольно неточно используется для обозначения стиля Стика.

[336.](#) См. Уилера Г., *Сельские дома*, Нью-Йорк, 1851 г., с более поздними изданиями до 1868 г., и его *Дома для людей в пригороде и сельской местности*, Нью-Йорк, 1855 г., с более поздними изданиями до 1867 г.

[337.](#) См. Гарднера, Э. К., *Дома и способы их строительства*, Бостон, 1874, а также его *Иллюстрированные дома*, Бостон, 1875.

[338.](#) См. Woodward, G. E., *Загородные дома Вудворда*, Нью-Йорк, 1865; *Woodward's Architecture, Landscape Gardening and Rural Art*, Нью-Йорк, 1867; *Woodward's Cottage and Farm Houses*, Нью-Йорк, 1867; и *Woodward's National Architect*, Нью-Йорк, 1868. Из *загородных домов Вудворда* за десятилетие вышло восемь последовательных изданий, таким образом, в этот период они соперничали по популярности с *коттеджными домами* Даунинга в сороковых и пятидесятых годах; однако стоит отметить, что последние все еще оставались в печати.

[339.](#) См. Стерджес, У. К., "Длинная тень Нормана Шоу: возрождение королевы Анны", *Журнал Общества историков архитектуры*, ix (1950), 21-5.

[340.](#) Скалли в *стиле галки* свидетельствует о том, что идея большого зала была известна в Америке задолго до этого. Возможно, нет необходимости предполагать, что Ричардсон знал о плане Хиндертона, поскольку один или два аналогичных плана можно найти в книгах, появившихся в Америке в пятидесятых годах; см., Например, дом Натана Рива в Ньюбурге, штат Нью-Йорк, опубликованный под названием "Проект № 22" в Vaux, C., *Виллы и коттеджи*, Нью-Йорк, 1857. Как бы то ни было, тема большого зала редко использовалась в домах Второй империи или стилистике шестидесятых годов. Это заметное появление или повторное появление, в зависимости от обстоятельств, в проекте Ричардсона сразу после 1870 года. Смотрите Примечания VI-4 и VIII-2 в издании 1961 года моей книги Ричардсона.

[341.](#) Термин принадлежит Винсенту Скалли. Различные темы, затронутые в этом и последующих параграфах, подробно обсуждаются в его одноименном томе и снабжены полным списком иллюстраций.

[342.](#) Интересно, что, когда в 1915 году была подготовлена Монография о работе McKim, Mead & White, почти все эти ранние работы были опущены. Он был заново открыт критиками и историками за последние тридцать лет, начиная с Мамфорда в *Коричневые десятилетия* в 1931 году.

[343.](#) Не совсем ясно, каким образом это влияние так рано распространилось на американских архитекторов. Первый трактат на английском языке о японской архитектуре - Морс Э. С., *Японские дома и их окрестности*, Бостон, 1886; новое изд., Нью-Йорк, 1961. См. Ланкастер К., "Японские здания в Соединенных Штатах до 1900 года: их влияние на американскую домашнюю архитектуру", *Art Bulletin*, xxxv (1953), 217-24.

[344.](#) См. Хичкок Х. Р., "Фрэнк Ллойд Райт и "Академическая традиция" в девяностые", *Журнал институтов Варбурга и Курто*, vii (1947), 46-63.

[345.](#) О неожиданном, но возможном влиянии этого фасада на Райта см. Гебхард Д., "Заметка о Чикагской ярмарке 1893 года и Фрэнке Ллоиде Райте", *Журнал Общества историков архитектуры*, xviii (1959), 63-5.

[346.](#) Японское влияние было более очевидным в доме Чонси Л. Уильямса по адресу 520 Эджвуд Плейс в Ривер Форест, Иллинойс, 1895 года постройки, особенно в использовании грубых валунов у подножия кирпичной стены и по бокам от входа. Райт к этому времени с энтузиазмом интересовался японскими гравюрами; неясно, знал ли он также книгу Морзе 1886 года (см. Примечание 20 выше).

[347.](#) Это было очень сильно расширено, но в соответствии с первоначальными линиями, в 1901 году, как показано на фото 128В. Нынешний теннисный клуб River Forest, гораздо меньшее по размеру сооружение, отличается от прежнего, хотя и имеет некоторое внешнее сходство с гольф-клубом. Здание 1898-1901 годов постройки было снесено в 1905 году.

[348.](#) Я благодарен Джону Брэндон-Джонсу за то, что он позволил мне прочитать рукопись его неопубликованной монографии о Войси. Без его различного рода помощи этот рассказ о Войси не смог бы быть написан и проиллюстрирован.

[349.](#) См. Примечание [1261](#), глава [12](#).

[350.](#) "Дом в Доверскорте для А. Дж. У. Уорда", опубликованный в *"Британском архитекторе"* 11 апреля 1890 года, по-видимому, никогда не выполнялся, как и те, что были проиллюстрированы годом ранее. Он очень похож на Перрикрофт, построенный в 1893 году, первый из важных загородных домов Войси, что наводит на мысль о том, что на бумаге его стиль на самом деле в значительной степени сформировался к этой дате, еще до того, как было начато строительство Форстер-хауса. Интересно, что план проекта "Уорд" более открытый, чем план любого из его реализованных домов; вполне возможно, что это повлияло на Бейли Скотта (см. Ниже).

[351.](#) Брэндон-Джонс, однако, предполагает, что очень простая вилла эпохи регентства, в которой Войси тогда жил в Сент-Джонс-Вуд, возможно, оказала некоторое общее влияние на дом Форстеров.

[352.](#) В Перрикрофте средники деревянные, первоначально покрашенные в зеленый цвет. В Форстер-хаусе они были каменными, и это верно почти для всех более поздних домов. Точно так же сланец здесь был валлийским и серым; когда он начал работать в Озерном крае, он обратился к зеленому сланцу, который ранее использовал Годвин при строительстве дома Уистлера. Они стали стандартными для его более поздних домов, где бы они ни были построены.

[353.](#) Более позднюю дань его влиянию и влиянию Бейли Скотта за границей см. в Fisker, K., "Tre pionerer fra aarhundredskiftet", *Byggmästaren*, 1947, 221-32; третьим "пионером", что довольно удивительно, является Тессеноу (см. Главу [20](#)).

[354.](#) О замечательной более поздней работе Летаби см. Певзнер Н., "Последний Летаби", *Архитектурное обозрение*, sxxx (1961), 354-7. Эта церковь в Брокхэмптоне-бай-Росс в Херефордшире была покрыта сборными бетонными плитами на удивление рано, в 1900-1922 годах; и ее упрощенный, довольно угловатый готический дизайн, по сути, уже прото-экспрессионистский.

[355.](#) См. Певзнер Н., "Джордж Уолтон, его жизнь и творчество", *Журнал Королевского института британских архитекторов*, xlvi (1939), 537-48.

[356.](#) Войси также был известным дизайнером обоев и ситца, возможно, самым известным представителем своего поколения в Англии.

ГЛАВА 16 - Примечания

[357.](#) См. книгу Мэдсена "*Истоки модерна*", 75-83.

[358.](#) См. Шмуцлер Р., "Английские истоки модерна", *Архитектурное обозрение*, сxvii (1955), 108-16. Этот вопрос обсуждается далее в этой главе (стр. 284-5).

[359.](#) См. Примечание [1491](#), глава [7](#).

[360.](#) Единственное крупное сооружение, построенное для этой выставки в постоянном виде, Дворец Трокадеро по проекту Давиуда, с тех пор было заменено. Слегка сарацинский по дизайну, но не совсем недостойный по силуэту своего великолепного участка на высотах Шайо, этот павильон не обладал ни одним из качеств временного павильона Эйфеля. See Davioud, G., *Le Palais du Trocadéro*, Paris, 1878. Однако до тех пор, пока это продолжалось, Трокадеро был своего рода подвеской на этой стороне Парижа к Сакре-Кер Абади на вершине Монмартра, строительство которой началось в то же довольно унылое десятилетие французского архитектурного творчества.

[361.](#) См. Примечание [12691a](#), глава [12](#).

[362.](#) См. Альфан А., *Всемирная парижская выставка 1889 года*, Париж, 1892.

[363.](#) See Eiffel, G., *La Tour de trois-cents-mètres*, Paris, 1900.

[364.](#) Торцовочные башни Богардуса пятидесятых годов в Нью-Йорке, которые были по существу аналогичной конструкции, не получили широкой огласки ни в то время, ни позже. До сих пор неясно, знал ли Дженни о них, когда строил здание страховой компании Home Insurance в Чикаго в 1883-5 годах. См. Т. К. Баннистер, "Возвращение Богардуса, часть II", *Журнал Общества историков архитектуры*, xvi (1957).

[365.](#) См. Примечание [12531](#), глава [11](#).

[366.](#) См. Грейди Дж., "Библиография ар-нуво", *Журнал Общества историков архитектуры*, xiv (1955), 18-27 и *ар-нуво* (Каталог выставки Музея современного искусства), Нью-Йорк [1960].

[367.](#) Это особенно относится к декору в стиле модерн; основные архитектурные произведения часто были очень пластично организованы, хотя большая часть деталей была линейной.

[368.](#) См. Шмуцлер Р., "Блейк и модерн", *Архитектурное обозрение*, сxviii (1955), 90-7.

[369.](#) См. Ланкастер С., "Восточный вклад в модерн", *Бюллетень искусств*, xxxiv (1952), 297-310.

[370.](#) См. Грейди Дж., "Природа и модерн", *Бюллетень искусств*, xxxvii (1955), 187-92.

[371.](#) См. Макмердо, А. Х., *городские церкви Рена*, Орпингтон, 1883.

[372.](#) Возможно, это не невозможно: в творчестве Шоу есть что-то немного похожее на импрессионизм, хотя он, вероятно, не испытывал восхищения искусством Моне и его современников в семидесятые, даже если он вообще осознавал это. То же самое можно сказать и об американских мастерах стиля Гальки. Аналогия заключается в небрежной раскованности общей композиции и деликатности прикосновения — как плитка, так и черепица создают определенный эффект 'нарушенного цвета' или, по крайней мере, "тахистого" мазка, хотя обычно они монохромны. С другой стороны, Кимбалл в своей книге *"Американская архитектура"*, написанной поколение назад, увидел аналогию с Сезанном в возвращении к архитектурному порядку в середине восьмидесятых в Америке. Однако нет никаких свидетельств того, что Макким или Уайт тогда восхищались какими-либо французскими художниками, более продвинутыми, чем Пюви де Шаванн.

[373.](#) Некоторые дома-студии, безусловно, строились во Франции ведущими архитекторами на протяжении второй половины девятнадцатого века: особняк, который Виоле-ле-Дюк предоставил художнику Константу Тройону в конце пятидесятых, представлял заметный интерес - фактически, это была одна из его лучших работ. Более того, более скромные *ателье д'Артиста*, возведенные строителями, стали гораздо позже, в 1920-х годах, ценными прецедентами для Ле Корбюзье и Лурса. См. Банхэм Р., "Ателье д'Артиста", *Архитектурное обозрение*, сxx (1956), 75-83.

[374.](#) See Delhayе, J., 'Homage à mon maître; architecte Baron Victor Horta', *L'Appartement d'aujourd'hui*, Liège, 1946, 6-17; Maus, O., 'Habitations modernes, Victor Horta', *L'Art moderne*, xx (1900), 221-3; Sedeyn, E., 'Victor Horta', *L'Art décoratif*, ix (1902), 230-42; and Madsen, S. T., 'Horta. Работы и стиль Виктора Орты до 1900 года', *Архитектурное обозрение*, сxviii (1955), 388-92.

[375.](#) См. Кох Р. и другие, *Луи Комфорт Тиффани, 1848-1933*, Нью-Йорк, 1958.

[376.](#) Обои, вероятно, были одними из тех, что разработал Хейвуд Самнер, возможно, его "Тюльпан", по словам Элизабет Эслин из Музея Виктории и Альберта. Это была одна из значительных работ на английском языке, представленных Jeffrey & Company в Салоне ассоциации художников в Антверпене зимой 1892-1893 годов. Эти работы, включавшие работы большинства английских лидеров в области декоративного искусства, уже были показаны на Парижской выставке 1889 года. Трудно поверить, что Орта узнал о них только тогда, когда дом Тассель был почти закончен, а не раньше в Антверпене или Париже. О выставке в Антверпене см. Ван де Вельде Х., "Художественные обои", *L'Art moderne*, xiii (1893), 193-5. Эта статья была скопирована в *L'Emulation*, xviii (1893), 150-1, самом передовом бельгийском архитектурном журнале, где сам дом Тассель был опубликован в 1895 году. В нем упоминается имя еще одной важной бельгийской фигуры, помимо Орты, в истории ар-нуво.

[377.](#) Представляет интерес, хотя и не имеет отношения к зарождению модерна, тот факт, что в том же году Орта стал профессором архитектуры в Академии, как и Балат до него.

[378.](#) См. Кауфманн Э., "224 Авеню Луиза", *Интерьеры*, 116 (1957), 88-93.

[379.](#) Позднюю дань уважения Ван де Вельде на английском языке см. в Shand, P. M., *Architectural Review*, сxii (1952), 143-55. Это серьезная ошибка в акцентировании внимания — и в деталях скопление фактических ошибок, — которую Х. Леннинг допускает в своей книге *"Модерн"* (Гаага, 1951), принимая легенду о том, что Ван де Вельде был инициатором модерна. Существует множество свидетельств того, что Ван де Вельде был осведомлен об английских инновациях в отделке с начала девяностых. С другой стороны, несмотря на обои в столовой Тассела, следует отметить, что вдова Орты и его ученица Делайе сводят к минимуму, вплоть до полного отрицания, зависимость Орты от английских источников в то время, когда он проектировал дом Тассела.

[380.](#) Поль Ханкар (1861-1901) был третьим бельгийским архитектурным новатором этого периода. Его работы, однако, настолько грубы и неровны, что его имя не нуждается в более чем упоминании. Он ни в коем случае не является представителем стиля модерн в собственном смысле этого слова. См. Конради К. и Тибо Р., *Поль Ханкар*, [н.п.] 1923.

ГЛАВА 17 - Примечания

[381.](#) См. Малтон Дж., "Модерн в Эссексе", *Архитектурное обозрение*, сxxvi (1959), 100-4. Значительно более ранний и необычный пример английской работы, приближающейся к модерну, см. Бизли Э., "Часовня Уоттса", *Архитектурное обозрение*, сxxx (1961), 166-72. Эта часовня в Комптоне, графство Суррей, была спроектирована в 1896 году Мэри Уоттс, вдовой художника Г. Ф. Уоттса. Вдохновением, по-видимому, послужили преимущественно скандинавские и кельтские языки.

[382.](#) See Gout, P., *L'Architecture au XX^e siècle et l'Art Nouveau*, Paris, 1903.

[383.](#) See Hosingue, G. d', *Le Castel Béranger, œuvre de H. G., architecte*, Paris, 1898.

[384.](#) И главный фасад, и основной интерьер, по сути, являются работой Деглана. Луве и Томас были более ответственны за другие элементы сложной структуры.

[385.](#) See *L'architecture moderne à Paris, concours de façades*, 2 vols, Paris, 1901, 1902.

[386.](#) See Uhry, E., 'Agrandissements des magasins de la Samaritaine', *L'Architecte*, II (1907), 13-14, 20, plates x-xii.

[387.](#) Своими знаниями об этом замечательном фасаде я обязан Мартину Кермейси. Он не смог выяснить, кем и когда это было построено; по словам Новотны, весьма вероятно, что это ранняя работа Йозефа Урбана.

[388.](#) О другом довольно независимом шотландском архитекторе того периода см. Уокер Д. М., "Ламонд из Данди", *Архитектурное обозрение*, сxxxiii (1958), 269-71.

[389.](#) See Scheichenbauer, M., *Alfredo Campanini*, Milan, 1958.

[390.](#) См. Примечание [\[259\]](#), глава [11](#).

[391.](#) Среди прочего, именно использование Гауди форм, вдохновленных примитивной архитектурой, привлекло вкус более позднего двадцатого века. "Примитивизм" в живописи и скульптуре имел постоянное значение со времен фовистов и экспрессионистов; сопоставимый примитивизм в архитектуре встречался гораздо реже, за исключением Гауди.

[392.](#) За исключением теорий сводчатых перекрытий, воплощенных в последовательных схемах храма Святого Семейства и его церкви в Санта-Колома-де-Сервелью, технические инновации Гауди до недавнего времени мало изучались, несмотря на очень значительную литературу, посвященную его творчеству. Исследования доказывают, что он внес много важных новшеств в структуру помимо тех, которые так очевидны в крипте — единственной выполненной части — церкви Санта-Колома. Джордж Коллинз продемонстрировал некоторые из неопубликованных результатов последних исследований на выставке в Колумбийском университете в мае 1962 года.

[393.](#) В то время как мозаика из осколков узорчатой керамики на скамейках в Парке Гуэля наводит на мысль о кубистических *коллажах* и даже композициях дада, особенно о *Мерцбилдере* Курта Швиттерса, обработка цветного стекла на этом фасаде ближе к картинам Джексона Поллока и других нью-йоркских художников 1950—х годов.

[394.](#) Любопытное продолжение, или, точнее, возрождение, гаудианских обычаев в последнее время произошло в португальской Африке. См. Бейнарт Дж., "Амансио Гуэдес, архитектор Лоренсу Маркеса", *Архитектурное обозрение*, сxxxix (1961), 240-51.

[395.](#) Даже Гауди после 1910 года мало что создал, будучи почти полностью занят медленным строительством Храма Святого Семейства. Конечно, в каком-то смысле Орта - еще одно исключение; но его успех после 1910 года имел чисто местное значение и зависел от его полного неприятия стиля модерн своей юности. Можно вспомнить только более позднюю карьеру Джорджо де Кирико, который и сегодня пользуется успехом в Италии, но игнорируется внешним миром, за исключением тех случаев, когда он подражает своим более ранним работам.

ГЛАВА 18 - Примечания

[396.](#) См. *Concrete and Construction Engineering*, II (январь 1956 г.), специальный юбилейный номер, посвященный истории бетона. Более важными более поздними исследованиями являются: Раафат А. А., *Железобетон в архитектуре*, Нью-Йорк [1958]; и Коллинз П., *Видение новой архитектуры*, Нью-Йорк [1959]. См. также Крамер Э. В. и Раафат А. А., "Дом прихода, пионерское сооружение из железобетона", *Журнал Общества историков архитектуры*, XX (1961), 34-7.

[397.](#) See Baudot, A. de, *L'Architecture, le passé, le présent*, Paris, 1916, and Baudot, J. de, *L'Architecture et le béton armé*, Paris, 1916.

[398.](#) См. Хакстейбл А. Л., 'Прогрессивная архитектура в Америке: железобетонное строительство. Работа Эрнеста Л. Рэнсома, инженера —1884-1911' и 'Завод компании Packard Motor Car Company —1905, Детройт, Мичиган, Альберт Кан, архитектор. Эрнест Уилби, юрист", *Прогрессивная архитектура*, 38 (1957), 139-42 и 121-2.

Такое исследование показывает, что Альберт Кан (1869-1942) не был таким пионером в строительстве бетонных заводов, как принято было предполагать. Однако "Kahn Bar", разработанный инженерной фирмой его братьев, был крупным техническим вкладом, и, несомненно, его автомобильные заводы были одними из первых крупных промышленных разработок с использованием нового материала. Об альтернативном использовании стали в американском строительстве складов и фабрик см. Итон Л. К., "Стальной каркас", *Архитектурное обозрение*, CXCVI (1959), 289-90.

[399.](#) Подробную историю бетонного элеватора здесь привести невозможно. Прототипы великих памятников в Буффало, Миннеаполисе и Дулуте, несомненно, были французскими. Эти монолитные цилиндры, конечно, сильно отличаются от автомобильных заводов с их конструкцией из стоек и перемычек, но история лифта, несомненно, идет почти параллельно истории завода. См. [Торберт Д. Р.] *Столетие архитектуры Миннесоты*, Миннеаполис, 1958, без распечатки.

[400.](#) За последние несколько лет инновации таких инженеров, как Пьерлуиджи Нерви (р. 1891) в Италии, Эдуардо Торроха (1899-1961) в Испании и Феликс Кандела (р. 1910) в Мексике, произвели революцию в прежних представлениях о возможностях железобетона (см. Главу [25](#)). О Торрохе см. *Структуры Эдуардо Торрохи*, Нью-Йорк [1960], и Торроха Э., *Философия структур*, Беркли, 1958. (См. [Эпиплог.](#))

[401.](#) См. Pfammatter, P., *Бетонкирхен*, Кельн и Цюрих, 1948.

[402.](#) В ответ на это многие из тех же архитекторов, особенно Ле Корбюзье, в последние несколько лет сознательно стремились к брутальности отделки из промышленного бетона — он называет это *béton brut* — даже в монументальных работах (см. Главу [25](#) и [эпиплог.](#)).

[403.](#) Ателье было основано в 1928 году.

[404.](#) Команда, работавшая с Perret в Гавре, состояла из П. Бранша, П. Дюбуйона, П. Фейлбуа, А. Хеома, Ж. Имберта, М. Кеппелина, Г. Ланьо, М. Лотта, П.-Э. Ламберта, А. Ле Донне, А. Персица, Ж. Пуарье, Х. Тугара и Ж. Турнана, все они, похоже, несут общую ответственность за здания, расположенные по бокам площади Отель-де-Виль. Однако Пуарье, Ле Донне и Ламберт были совместными главными архитекторами. Конкретные атрибуции, возможно, не очень важны в подобной ситуации, но характерный "Отель Нормандия" (1950) принадлежит Пуарье, а "Весь берег моря" - Ламберту.

[405.](#) See Garnier, T., *Une Cité industrielle*, Paris [1918]. Базовый проект восходит к 1901 году, но за прошедшие годы был значительно доработан. Хотя он не был опубликован, многие архитекторы, безусловно, были знакомы с его общим характером. См. Вибенсон Д., "Утопические аспекты промышленного города Гарнье", *Журнал Общества историков архитектуры*, XIX (1960), 16-24.

[406.](#) See Garnier, T., *Les Grands Travaux de la ville de Lyon*, Paris, 1919.

[407.](#) Особенно это относится к творчеству Мишеля Ру-Шпица (р. 1888), который в тридцатые годы стал признанным лидером профессии во Франции.

ГЛАВА 19 - Примечания

[408.](#) См. Zevi, B., *Verso un'architettura organica*, Турин, 1945; Английский перевод, *На пути к органической архитектуре*, Лондон, 1950.

[409.](#) See Pellegrini, L., 'La decorazione funzionale del primo Wright', *L'Architettura* (1956), 198-203.

[410.](#) Период "барокко" Райта, длившийся примерно десять лет, с 1914 по 1924 год, соответствует экспрессионистскому периоду в европейской современной архитектуре (см. Главы [21](#) и [22](#)). Можно считать, что он открывается фильмом ван дер Мейя "Шипваартхейс" 1912-13 годов в Амстердаме и в целом заканчивается где-то в середине двадцатых. Не очевидно, что в любом случае имело место какое-либо существенное влияние; действительно, эффект от изучения работ Райта в годы войны и в начале двадцатых годов был довольно неблагоприятным для экспрессионизма и связанных с ним тенденций, особенно в Голландии, где влияние Райта было самым сильным.

[411.](#) См. *Life*, v (26 сентября 1938 г.), 60-1.

[412.](#) См. Журнал "Дамский дом", февраль 1901 г.; июнь 1901 г.; апрель 1907 г.

[413.](#) Райт, Ф.Л., *История башни*, Нью-Йорк, 1956.

[414.](#) Райт имел склонность насмехаться над работой своих бывших младших коллег и отрицать реальность их ученичества. В настоящее время на практике существует довольно много архитекторов, проработавших более короткие или длительные периоды в Талиесине, где со времен Второй мировой войны в стипендию иногда входило более шестидесяти человек. Те, кто был в Талиесине некоторое время назад, естественно, оставили о себе больший след, поскольку многие послевоенные члены Братства в середине 1950-х годов только начинали свою собственную практику. Олден Доу (р. 1904) из Мидленда, штат Мичиган, и Генри Кламб (р. 1905) из Сан-Хуана, Пуэрто-Рико, за последние несколько лет создали наибольшее количество работ, более или менее вдохновленных Райтом. Но не следует забывать, что Ричард Дж. Нейтра (р. 1892), чьи работы совсем другого порядка, тоже какое-то время работал с Райтом; в то время как есть некоторые архитекторы, чьи работы являются райтовскими до пародийности, которые вообще никогда не имели прямого контакта с Райтом.

[415.](#) Ричард Э. Шмидт (1865-1959) и Хью М. Г. Гарден (1873-1961).

[416.](#) Вклад этих людей только начинает получать то изучение, которого он заслуживает, и сейчас растет осознание того, что в первой четверти двадцатого века в американской архитектуре гораздо меньше доминировал традиционализм, особенно на Среднем Западе и на Тихоокеанском побережье, чем обычно предполагалось за последние тридцать лет. См. Брукс А., "Ранние работы архитекторов прерий", *Журнал Общества историков архитектуры*, xix (1960), 2-10.

[417.](#) См. Томпсон Э., "Ранняя домашняя архитектура региона залива Сан-Франциско", *Журнал Общества историков архитектуры*, x (1951), 15-21; Бэнкс Дж. М., "Бернард Ральф Мэйбек, архитектор, вступает в свои права", *Architectural Record*, сш (1948), 72-9 и "Грин и Грин", *Архитектурный форум*, lxxxix (1948), 80-9; Маккой Э., *Пять California Architects*, Нью-Йорк, 1960; и Woodbridge, J. M. and S. B., *Здания района залива, путеводитель по архитектуре региона залива Сан-Франциско*, Нью-Йорк, 1960, который охватывает как более ранние, так и более поздние работы.

[418.](#) См. Прайс, С., "Панамско-калифорнийская экспозиция: Бертрам Гросвенор Гудхью и возрождение испано-колонимальной архитектуры", *Architectural Record*, xxxvii (1915), 229-51.

[419.](#) См. Макомбер Б., *Город драгоценностей, его планирование и достижения...*, Сан-Франциско, 1915.

[420.](#) См. Ланкастер К., "Американское бунгало", *Бюллетень искусств*, xl (1958), 239-53.

[421.](#) То есть на Западном побережье; рассматриваемый как альтернатива "Международному стилю", пригодный для повсеместного подражания, как это было в течение нескольких лет, он имел не больше силы, чем любой другой региональный стиль.

ГЛАВА 20 - Примечания

[422.](#) Возрождение интереса к экспрессионизму уже привело к появлению значительных публикаций. См., например, Dorfles, G., *Barocco nell'architettura Moderna*, Милан, 1951, особенно вторую часть; Gregotti, G., "L'Architettura dell'Espressionismo", *Casabella*, август 1961, [1260](#)-48; Conrads, U., and Sperlich, H. G., *Фантастическая архитектура*, Штутгарт, [1960]; и, что касается особенно значимой фигуры, Joedicke, J., 'Геринг в Гаркау', *Архитектурное обозрение*, сxxvii (1960), 313-18. О замечательной экспрессионистской публикации архитектора, который был очень активен и влиятелен в Германии в 1920-х годах, см. Таут Б., *Die Stadtkrone*, Йена, 1919.

[423.](#) О развитии идей Ван де Вельде в эти годы см. "Искусство Возрождения и современности", Берлин, 1901, и "За новый стиль", Лейпциг, 1907. Ван де Вельде был плодовитым писателем, и привести здесь полный список его книг и статей невозможно. Их можно найти в книге Мадсена "Истоки модерна", 469.

[424.](#) См. Bauer, C. K., *Современное жилье*, Бостон и Нью-Йорк, 1934; и мою *ранневикторианскую архитектуру в Британии*, главы XIII и XIV.

[425.](#) See Schumacher, F., *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues*, Munich, 1917. Богатое декоративное использование кирпича в эти десятилетия столь же характерно для гамбургской школы, как и для Амстердамской (см. Главу [21](#)).

[426.](#) See Bie, O., *Der Architekt Oskar Kaufmann*, Berlin, 1928; Hegemann, W., *German Bestelmeyer*, Berlin [n.d.] and Mayer, H., and Rehder, G., *Wilhelm Kreis*, Essen, 1953. В двадцатые годы было опубликовано большое количество таких хорошо иллюстрированных монографий об отдельных немецких архитекторах; гораздо сложнее найти адекватную документацию о работах нескольких архитекторов в других странах, которые представляют значительно большую оригинальность и историческую значимость.

[427.](#) Параболоидные купола из железобетона были использованы Жаком Дроз (р. 1882) с блестящим пространственным эффектом в Сент-Жанн-д'Арк в Ницце. Он был построен в 1932 году, как раз в то время, когда Бем строил Санкт-Энгельберт. План, состоящий из трех пересекающихся эллипсов, почти идентичен плану барочного шедевра Й. Б. Ноймана "Вьерценхайлиген"; однако результат сильно отличается из-за непрерывности стен и крыши здесь. К сожалению, церковь Дроза была дополнена башней и другими элементами довольно "джазово-современного" стиля.

[428.](#) Другим немецким церковным архитектором двадцатых годов, который до сих пор пользуется очень значительной репутацией, является Отто Бартнинг (р. 1883). Он продвинулся в этом направлении гораздо раньше, чем Бем. Заявление о его намерениях см. в Bartning, O., *Vom neuen Kirchbau*, Берлин, 1919.

[429.](#) See *Maria Königin* [Cologne, n.d.].

[430.](#) Здесь не место обсуждать эти церкви. Однако здесь можно отметить, что церковь Канделы значительно более экспрессионистична по внешнему виду, особенно по внутреннему убранству, чем все, что Бем когда-либо строил в двадцатые годы. Тем не менее, его странно угловатые опоры и своды, которые *выглядят* так похоже на декорации к "Кабинету доктора Калигари", самому известному фильму немецкого экспрессионизма, являются результатом последовательного использования этим инженером гиперболических параболоидных форм, которые он предпочитает в первую очередь по техническим причинам. Де ла Мора, Нимейер и Мойя довольствовались использованием элементов бочкообразного свода простого параболического сечения, которые впервые были представлены Бемом в 1925-6 годах.

[431.](#) Треугольный эркер, освещающий лестницу, все еще несколько экспрессионистский, но внутренняя отделка в целом больше связана с геометрическим абстрактным искусством. Оформление приближается к тому, что стало известно как 'джаз-модерн', когда в последующие десять лет или около того оно стало вульгаризированным в Англии. Контраст интерьеров, спроектированных Беренсом, с прекрасными образцами мебели Макинтоша, привезенными из дома, который он ранее реконструировал для Бассет-Лоуков, спустя поколение кажется довольно шокирующим. То, что, должно быть, считалось немного *модным* в 1925 году, теперь представляет для потомков — по крайней мере, в области дизайна мебели — основную линию развития в начале двадцатого века; то, что тогда казалось в Англии "последним словом", плохо устарело.

[432.](#) "Новая объективность": общий термин для некоторых передовых течений, пришедших на смену экспрессионизму в искусстве; в архитектуре примерно эквивалентен "функционализму".

ГЛАВА 21 - Примечания

[433.](#) Следует отметить, что использование алюминия в архитектуре получило широкое распространение лишь около сорока лет спустя, хотя именно из него была изготовлена крышка пирамиды, с помощью которой Т. Л. Кейси окончательно завершил строительство Памятника Вашингтону еще в 1884 году — его первое применение в архитектуре. В девяностые годы Томас Харрис уже предвидел его огромное значение в строительстве; см. Его *"Три периода английской архитектуры"*, Лондон, 1894.

[434.](#) See 'Ornament und Verbrechen' in Loos, A., *Trotzdem: Gesammelte Aufsätze 1900-1930*, Innsbruck, 1931, first published in the *Neue Freie Presse* in January 1908. Французский перевод статьи появился в *L'Esprit nouveau*, I (1920), 159-68.

[435.](#) Учитывая, что открытая планировка Райта никоим образом не созрела, пока Лоос жил в Чикаго, американское влияние (если таковое было), вероятно, исходило от домов в стиле галья. Однако из-за его тесных *отношений* с Англией можно предположить, что влияние планов Бейли Скотта было более важным; в то время как подход к внутренней отделке, как уже отмечалось, наиболее близок к Voysey.

[436.](#) Повторяющиеся предположения о влиянии Ричардсона в Европе в девяностые годы еще не получили адекватного объяснения. Таунсенд в Англии знал о работах Ричардсона из американских и английских публикаций, и в Англии был один дом Ричардсона, Лулулунд в Буши, графство Хертс, ныне в значительной степени разрушенный, за исключением входа. Он был разработан незадолго до смерти Ричардсона для сэра Хьюберта фон Херкомера, который написал его портрет и выполнил его без присмотра. Боберг недолго жил в Чикаго, а Бруно Шмитц (1858-1916) - в Индианаполисе; но есть и другие, чьи работы также кажутся несколько ричардсоновскими, такие как Теодор Фишер, который, конечно, этого не делал. Берлаге не посещал Америку до 1911 года, когда работы Райта произвели на него наибольшее впечатление. Конечно, они с Фишером могли знать здания Ричардсона по публикациям. О зарубежных публикациях работ Ричардсона до 1900 года см. стр. 333-5 в издании 1961 года моей книги о Ричардсоне.

[437.](#) See Berlage, H. P., *Gedanken über den Stil in der Baukunst*, Leipzig, 1905; *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Amsterdam, 1908; German ed., Berlin, 1908; and *Studies over Bouwkunst*, Rotterdam, 1910.

[438.](#) Работы К. П. К. де Базеля (1869-1923), ученика Кейперса, представляющего совершенно иное направление в голландской архитектуре начала двадцатого века, особенно близки к работам современных немецких лидеров, но вряд ли вообще связаны с экспрессионизмом. Его массивное офисное здание для *Nederlandsche Handel Maatschappij* в Амстердаме 1917-23 годов постройки очень похоже на почти современные офисные здания Беренса в Ганновере и Дюссельдорфе, но гораздо более замысловатое и изобретательное в отделке из кирпича и камня.

[439.](#) Хотя маловероятно, что де Клерк действительно был чем-то обязан декорациям, которые Бакст, Бенуа и другие создавали для Русского балета, визуальное оформление постановок Дягилева, безусловно, оказало смягчающее влияние на западноевропейский вкус в те годы, незадолго до Первой мировой войны. Впервые Россия визуальнo вторглась в европейское искусство, но это вторжение оказало лишь косвенное влияние на архитектуру, поскольку экспортируемое искусство, конечно, было не очень архитектурным.

[440.](#) См. *Американский архитектор*, сxxviii (5 октября 1925 г.).

[441.](#) Смотрите "Здание Американской радиаторной компании, Нью-Йорк", *американский архитектор*, сxxvi (1924), 467-84.

[442.](#) Именно это так затрудняет решение о том, о каких архитекторах следует говорить в главах [18-21](#), а о каких - в главе [24](#). Нет двух критиков, которые согласились бы с этим, но большинство сейчас признают, что граница не является резкой. По этой причине в книге *"Современная архитектура"*, опубликованной тридцать лет назад, я назвал работы этого поколения "Новой традицией" и тогда не отвергал работы скандинавов как слишком "традиционные", чтобы их можно было классифицировать, по крайней мере в широком смысле, с работами Райта, Перре, Беренса, Вагнера и Лооса, как я сделал здесь.

ГЛАВА 22 - Примечания

[443.](#) Иными словами, Барр предложил название "*Международный стиль*" для книги, подготовленной мной и Филипом Джонсоном к этой выставке, взяв слово "международный" из названия книги Гропиуса "*Международная архитектура*". По разным причинам название 'Международный стиль' часто подвергалось критике с 1932 года; тем не менее, многие критики до сих пор постоянно используют его, с извинениями или без них. Этот термин, например, используется в английском языке и в довольно нелестном смысле Джилло Дорфлесом в книге "*Современная архитектура*" — одна из глав озаглавлена "'Международный стиль' под редакцией нового регионализма" - без указания его происхождения. Поскольку этот термин в целом приобрел уничижительное значение, я, насколько это было возможно, избегал его использования в этой книге, предпочитая более расплывчатую, но менее противоречивую фразу 'современная архитектура второго поколения', несмотря на ее неуклюжесть. Возможное утверждение о том, что первоначальное значение термина "Международный стиль", используемое Барром, Джонсоном и мной, все еще сохраняло некоторую актуальность в начале пятидесятых, см. в моей статье "'Международный стиль' двадцать лет спустя", *Architectural Record*, с. 89-97. (См. [Эпилог.](#))

[444.](#) See Roggero, M. F., *Il Contributo di Mendelsohn alla evoluzione dell' architettura moderna*, Milan [1952].

[445.](#) См. Jaffé, H. L. C., *De Stijl, 1917-1931*, Лондон [1956], и Zevi, B., *Поэтика неопластической архитектуры*, Милан, 1935.

[446.](#) См. Мендельсон Э., *Bauten und Skizzen*, Берлин, 1923; и английское изд., *Здания и эскизы*, Лондон, 1923.

[447.](#) Вопрос экспрессионизма в архитектуре в целом по-прежнему остается сложным, несмотря на возобновившийся критический интерес к намерениям и достижениям архитекторов, находящихся под влиянием этого движения (см. Примечание [\[422\]](#) к главе [20](#)). Как вскоре будет отмечено, Гропиус и Мис ван дер Роэ оба ненадолго подверглись влиянию экспрессионистских концепций и использовали формы явно экспрессионистского характера в 1919-21 годах.

[448.](#) Более ранний гетеанум 1913-20 годов постройки, который был уничтожен пожаром, был в основном деревянным. Он совсем не был похож на башню Эйнштейна Мендельсона, но все же в некотором роде в стиле модерн. Смотрите Брунати и Мендини, *Steiner*, Милан [н.э.], для получения обеих версий. See also Steiner, R., *Wege zu einem neuen Baustil*, Dornach, 1926 (Eng. trans., London-New York, 1927), and *Der Baugedanke des Goetheanum*, Dornach, 1932; and Rosenkrantz, A., *The Goetheanum as a New Impulse in Art*, [London, n.d.].

[449.](#) О поздней переоценке этого влияния см. Джордан Р. Ф., "Дудок", *Архитектурное обозрение*, схv (1954), 237-42.

[450.](#) Вполне вероятно, что ранние проекты Мендельсона, а также башня оказали некоторое влияние на более позднее развитие 'рационализации' в промышленном дизайне. См. Banham, R., "Машинная эстетика", *Architectural Review*, схvii (1955), 224-8.

[451.](#) В последнее время такого рода ограждения стали называть 'навесной стеной'. Некоторые небоскребы девяностых годов в Чикаго, в первую очередь Студебеккер-билдинг Бемана 1895 года постройки и Макклург-билдинг Holabird & Roche 1899 года постройки, очень близко подходили к нему, однако сами опорные опоры оставались в плоскости фасада, как на фабрике Fagus, и, таким образом, "занавес" был прерывистым, а не непрерывным по горизонтали. Первый настоящий пример навесной стены, примененной к крупному городскому сооружению, последовал через несколько лет после фабрики Fagus и, конечно же, без ее влияния; это здание Hallidie Building в Сан-Франциско, построенное Уиллисом Полком (1867-1924) в 1918 году, сразу после Первой мировой войны. Но смотрите стр. 238 и Примечание 9 к главе [14](#) об Ориэле Чемберсе 1864-5 годов.

[452.](#) См. Примечание [454](#) ниже.

[453.](#) См. Рорр, J., *Bruno Paul*, Мюнхен.

[454.](#) Для тех историков современной архитектуры, которые находят ее релевантную предысторию в основном в технических разработках предыдущих полутора столетий, фабрика Fagus является более важной; для тех, кто признает, что архитектура середины двадцатого века имела как эстетические, так и технические корни, особый 'классицизм' проекта Миса, как и контакт Райта с американской 'академической традицией' девяностых, кажется, по меньшей мере, не менее важным. Диссертация покойного Эмиля Кауфмана, изложенная в серии книг, начиная с его книги "Фон Леду бис Ле Корбюзье" 1931 года и заканчивая его посмертной работой "Архитектура в эпоху разума" 1955 года, подчеркивает — даже преувеличивает — актуальность теорий и проектов архитекторов-революционеров конца восемнадцатого века для новой архитектуры двадцатого века. Если когда-нибудь станет возможным исторически объединить под одной рубрикой 'традиционную' и 'передовую' архитектуру первой четверти двадцатого века, то "классицизм" и "академизм" Райта, Вагнера, Миса и Ле Корбюзье, а также Перре и Беренса окажутся столь же значимыми, как технические достижения тех архитекторов, которые в те годы возвели последние крупные железнодорожные станции и самые высокие небоскребы. Чтобы этот вопрос не казался простой дихотомией, здесь также следует помнить об уважении Миса к структурализму Берлаге, а также к экспрессионизму, оказавшему влияние как на Гропиуса, так и на Миса после Первой мировой войны, не говоря уже о фазе "барокко" Райта 1914-24 годов.

[455.](#) Первой публикацией Ле Корбюзье был *Этюд по художественному оформлению всего Великого*, La Chaix de Fond, 1912, свидетельствующий о его более тесном взаимопонимании с центральноевропейскими течениями, чем с парижскими, на этом этапе его жизни.

[456.](#) О ранних работах Ле Корбюзье, до сих пор почти полностью неопубликованных, см. в "Перспективе", 6 (1961), 28-33.

[457.](#) Отношения Ле Корбюзье с Лоосом были очень тесными в течение года или двух после того, как Лоос поселился в Париже в 1923 году. Но он, несомненно, знал о творчестве Лооса задолго до Первой мировой войны, поскольку в 1908 году ненадолго гостил в Вене, и тогда он уже начал реагировать против доминирующего декоративного акцента в творчестве Гомфана и Венской ратуши.

[458.](#) Как уже отмечалось, книга Гарнье о 'Промышленном городе' появилась только в 1918 году, но его проекты уже давно были широко известны в Париже. Его работы привлекли больше внимания в начале двадцатых годов, благодаря его собственной публикации "Великие работы по лионскому городу", Париж, 1919 год, и статье Жана Бадовичи "История Тони Гамье" в журнале "Живая архитектура", осень-зима 1924 года.

[459.](#) См. Примечание [455](#), выше.

[460.](#) См. Примечание [445](#), выше. Также актуальна моя книга "Живопись в архитектуре", Нью-Йорк, 1948.

[461.](#) Несколькими годами ранее, возможно, еще до того, как он фактически присоединился к *De Stijl*, Ритвелд спроектировал и выполнил замечательное "красно-синее" кресло, в котором уже были реализованы многие аспекты трехмерной эстетики группы.

[462.](#) Первый номер не датирован и, возможно, вышел в 1919 году.

[463.](#) См. Байер Х. и другие, *Баухауз 1919-28*, Нью-Йорк, 1938.

[464.](#) Смешанный характер теории и производства Баухауза в первые годы хорошо проиллюстрирован в книге Gropius, W., *Staatliches Bauhaus, 1919-1923*, Мюнхен [1923].

[465.](#) Эффект от визита ван Дусбурга в Германию остается противоречивым. Хотя Гропиус отрицает или, по крайней мере, преуменьшает его значение для группы Баухауз — и, действительно, лично недолюбливает ван Дусбурга, — критики и историки в основном считают, что влияние неопластицизма на тот момент было по меньшей мере столь же значительным, как влияние русских конструктивистов. См. Zevi, B., "Критическое замечание Тео ван Дусбурга", *Metron*, VII (1951), 21-37.

Не лишено значения, что в 1926 году Гропиус включил книгу Оуда "Голландская архитектура" в серию Bauhausbücher, которую он редактировал. Это, безусловно, доказывает особое уважение к *взращенной Де Штилем* современной архитектуре Голландии того времени.

[466.](#) Подобно окнам-стенам Ле Корбюзье, эти горизонтальные ленточные окна, обычно называемые по-английски 'ленточными окнами', восходят, по крайней мере, к работам Шоу шестидесятых годов, хотя все промежуточные звенья пока четко не определены. Их аналогия с 'чикагскими окнами' наиболее близка, и, действительно, фасады Sullivan's Carson, Pirie & Scott с их широкими окнами, четко прорезанными в гладкой терракотовой плоскости стены, удивительно напоминают о характерных новых фасадах с оконными рамами двадцатых годов. До этого времени оконные проемы всегда разделялись относительно тяжелыми опорами в плоскости стены, как в домах Войси, или устанавливались за рядами колонет или других опор, поскольку они все еще находились в церкви Единства Райта.

[467.](#) Это особое видение Америки хорошо проиллюстрировано в книгах двадцатых годов европейскими посетителями-архитекторами; см. Мендельсон Э., *Америка. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin, 1926, and Neutra, R., *Wie baut Amerika?* Stuttgart, 1927.

[468.](#) Озабоченность формами движущихся вещей, чего нет в архитектуре, несомненно, отражает эстетику движения футуристов. Неясно, насколько хорошо Ле Корбюзье был знаком с довоенными проектами блестящего итальянца Антонио Сант'Элия. Но его собственная эстетика меньше связана с конкретными формами, встречающимися в проектах зданий Сант'Элия, чем с обобщенными мечтами футуристов о скорости и технической современности. См. также Примечание [495](#) к главе [23](#).

[469.](#) Однако альбомы для зарисовок Ле Корбюзье наглядно демонстрируют, что во время своих ранних путешествий он с пользой использовал свое зрение для изучения очень широкого спектра зданий в средиземноморском мире, от крестьянских хижин до Парфенона, Кампидольо и Версаля. Его отношение к прошлому, очевидно, сильно отличалось от отношения футуристов, несколько более близкое отражение которого можно найти в доктринах Гропиуса.

[470.](#) На протяжении всего этого периода, и даже вплоть до 1943 года, Ле Корбюзье практиковал в партнерстве со своим двоюродным братом Пьером Жаннере (р. 1896); поэтому технически большую часть его работ следует отнести к "Ле Корбюзье и Жаннере". Критики или историки до сих пор не предприняли никаких попыток определить, в какой степени Жаннере заслуживает похвалы за работу фирмы, или независимо оценить работу, сделанную им с тех пор.

[471.](#) See Roth, A., *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart, 1927.

[472.](#) Открытая планировка дома Вокрессонов была более значимой, чем обработка экстерьера; все элементы были 'соскоблены', но все еще довольно симметричны, по крайней мере, со стороны сада.

Дом-студия Ozenfant, построенный на очень ограниченном угловом участке, был слишком особенным по своей вертикальной организации, чтобы оказывать большое влияние. Несмотря на то, что сегодня они в целом находятся в хорошем состоянии, очень "промышленные" пилообразные световые люки на крыше были сняты, а терраса окружена грубыми перилами.

[473.](#) Сбитые с толку описанием Ле Корбюзье своих домов как *машин для жилья* и общей 'машинолатрией' большей части его ранних работ, многие ошибочно предположили, что он был сторонником машинной эстетики. Однако далеко не ясно, как определить его эстетику, кроме как задавшись вопросом и просто назвав ее "корбузианской". Анализ, подчеркивающий "формализм" Ле Корбюзье, но не в уничижительном смысле сталинской критики, см. Rowe, C., "Маньеризм и современная архитектура", *Architectural Review*, CVII (1950), 289-300.

[474.](#) Личная система пропорций Ле Корбюзье, впервые использованная для дома 1916 года, постепенно выкристаллизовалась в очень подробную математическую схему, которая стала общедоступной в его книгах *Le Modular*, Булонь-сюр-Сен, 1950; Английское изд., Лондон, 1954; и *Modular II*, Лондон, 1958.

[475.](#) См. Мусинак Л., *Роберт Маллет-Стивенс*, Париж, 1931.

[476.](#) See André Lurçat, *projets et réalisations*, Paris, 1929.

[477.](#) В этой связи также важна программа Шумахера по строительству школ в Гамбурге, начатая значительно раньше.

[478.](#) See Le Corbusier, *Une maison—un palais*, Paris, 1928.

[479.](#) По мере роста строительной активности в России в конце двадцатых годов проводились значительные эксперименты, в основном в конструктивистском духе, и росло признание новой архитектуры западного мира. Так продолжалось и в начале тридцатых годов. Но конкурс на строительство Дворца Советов в 1931 году, в котором Ле Корбюзье и Гропиус, а также Пельциг и Мендельсон были в числе более чем двухсот архитекторов, внесших свой вклад в проекты, стал важным поворотным моментом. Этому добился советский архитектор Б. М. Иофан (р. 1891) с очень монументальной схемой, разработанной в варианте того маниакального стиля лоскутного классицизма, который был популярен для крупномасштабной архитектуры в Германии во времена Второго рейха и который вернулся в моду в 1933 году при Третьем рейхе, сразу после того, как схема Иофана восторжествовала. К 1937 году этот относительно серьезный проект был разработан Иофаном и его сотрудниками В. Г. Хелфрейхом и В. А. Шуко, пока он не вырос — и достиг той же огромной высоты, что и Эмпайр Стейт Билдинг в Нью—Йорке, - подобно телескопическому свадебному торту, заканчивающемуся статуей Сталина, на треть превышающей высоту всего сооружения внизу.

С этого момента "выскабливание" классических форм прекратилось, и сталинская архитектура в целом нацелилась на разработку, которая была одновременно барочной и викторианской по своей грубой пышности и неграмотному использованию академических клише, почти забытых в западном мире. В поздний сталинский период официальная советская критика осуждала современную архитектуру западного мира как проявление "буржуазного формализма".

С конца этого периода осуждение советскими лидерами его характерной архитектуры подразумевает некоторое возвращение к контакту с передовыми западными идеями, которое было очевидно в двадцатые и начале тридцатых годов. О продукции сталинского периода, которую в любом другом месте оценили бы как очень низкопробную "традиционную" архитектуру, см. *Dreissig Jahre sowjetische Architektur in der RSFSR*, Лейпциг, 1950.

[480.](#) По своим масштабам жилье Гропиуса не могло соперничать с тем, что было построено Эрнстом Маем (р. 1887) для города Франкфурт в то же время.

[481.](#) Гропиус и Мейер впервые использовали гладкую отделку в театре в Йене, который они реконструировали в 1922 году; в остальном это не имело большого значения, за исключением того, что не осталось и следа влияния экспрессионизма, все еще сильного в работах позапрошлого года. Как вскоре станет известно, Мис ван дер Роэ предложил использовать кирпич в проекте загородного дома в 1922 году; и все частные дома, которые он построил в двадцатые годы, сделаны из этого материала, хотя его жилые кварталы в Берлине и Штутгарте были построены заново.

[482.](#) Хотя Мис не является голландцем, как можно предположить по его второму имени ван дер Роэ, он всегда был поклонником Берлаге, и его очень высокие стандарты кирпичной кладки проистекают из его знаний голландского строительства, как старого, так и нового, приобретенных за год, проведенный в Гааге при проектировании дома Креллера.

[483.](#) Многое из плодотворного творчества Ле Корбюзье двадцатых годов уже упоминалось в тексте и более ранних примечаниях; о Гропиусе см. Кук Р. В., *Библиография: Уолтер Гропиус, 1919-1950*, Чикаго [1951].

[484.](#) Например, немецкий перевод книги "*Версальская архитектура*" появился в 1926 году; английский перевод - в 1927 году как в английском, так и в американском изданиях. Из *Urbanisme* американское издание вышло в 1927 году, английское - в 1929 году, а также немецкое - в 1929 году. Мис, по сути, вообще ничего не написал.

[485.](#) Как уже отмечалось, Уд по приглашению Гропиуса написал *Holländische Architektur* (№ 10 в серии *Bauhausbücher*), а также опубликовал множество статей в голландских, немецких, английских и французских журналах.

ГЛАВА 23 - Примечания

[486](#). См. Примечание [443](#), глава [22](#).

[487](#). Отлитые в форму *пилоты* Ле Корбюзье, поддерживающие швейцарское общежитие в Париже (фото [165в](#)), появились двумя годами позже; те, что находятся в Жилом комплексе, которые гораздо больше напоминают Аалто, были спроектированы после Второй мировой войны.

[488](#). Больница, построенная в 1926-1988 годах Адольфом Шнеком и Рихардом Деккером (р. 1894) в Штутгарте, на самом деле более ранняя, но вряд ли сравнимая по качеству.

[489](#). О более ранних "традиционных" работах Хоу см. *Монографию о творчестве Меллора, Мейгса и Хоу*, Нью-Йорк, 1923; оценку его дальнейшей карьеры см. также Зеви Б., "Джордж Хоу", *Журнал Американского института архитекторов*, xxiv (1955), 176-9. О PFSF см. Джорди У. и Стерн Р., *Журнал Общества историков архитектуры*, xxii (1962), июньский выпуск целиком.

[490](#). Следует отметить, что примерно то же описание применимо к работам Аалто, вплоть до упомянутых выше зданий.

[491](#). См. Джордан Р. Ф., "Любеткин", *Архитектурное обозрение*, cxviii (1955), 36-44.

[492](#). Технически архитекторами были Дж. Алан Слейтер и Артур Гамильтон Моберли (1885-1952) с Крэбтри в качестве партнера по проектированию. Профессор сэра Чарльз Герберт Рейли (1874-1948), глава Архитектурной школы в Ливерпуле, которую он за эти годы превратил в одну из самых передовых школ в мире, был консультантом. Любопытно вспомнить, что ранее он был консультантом по девонширскому дому на Пиккадилли в Лондоне, построенному в 1924-196 годах фирмой Carrère & Hastings (John M., 1858-1911; и Thomas, 1860-1929), когда в Лондоне было сильно влияние американской "традиционной" архитектуры (см. Главу [24](#)).

[493](#). Эмиас Дуглас Коннелл (р. 1901), Бэзил Роберт Уорд (р. 1902) и Колин Андерсон Лукас (р. 1906); *смотрите также* Примечание [492](#) к этой главе.

[494](#). О конце двадцатых— начале тридцатых, когда новая архитектура впервые проникла в Англию, см. Певзнер Н., "Девять ласточек-лета нет", *Архитектурное обозрение*, xci (1942), 109-12, и Хичкок Х.-Р., "Англия и внешний мир", *Журнал архитектурной ассоциации*, lxxii (1956), 96-7 (это специальный номер журнала, посвященный работе Коннелла, Уорда и Лукаса, 1927-39). Смотрите также Ричардс, Дж. М., "Уэллс Коутс", *Архитектурное обозрение*, cxiv (1958), 357-60.

[495](#). Если экспрессионизм в архитектуре - это эпизод, который трудно оценить, несмотря на реальные достижения нескольких архитекторов, участвовавших в нем (см. Главы [20](#) и [22](#)), то футуризм вообще невозможно оценить, поскольку он был всего лишь 'мог бы быть'. Итальянская современная архитектура тридцатых годов не является производной от проектов Сант'Элиа, многие из которых только сейчас впервые изучаются. Сант'Элиа и другие архитекторы, связанные с футуризмом, хотели разорвать все связи с прошлым, Тетрагони вновь связал "Международный стиль" - обычно называемый при фашистском режиме *национальной архитектурой* — с итальянской традицией, линии, которой с тех пор следуют несколько итальянских современных архитекторов. См. Сарторис А., *Сант-Элиа, футуристическая архитектура*, Рим, 1943; Тентори Ф., "Первоначальная свобода Антонио Сант'Элиа", *L'Architettura*, 1 (1955), 206-8; Банхэм Р., "Футуризм и современная архитектура", *Журнал Королевского института британских архитекторов*, lxiv (1957), 129-38, и "Манифест футуристов", *Архитектурное обозрение*, cxvi (1959), 77-80. Большая часть рисунков Сант'Элиа теперь доступна для изучения на вилле Ольмо в Комо.

[496](#). См. Ле Корбюзье, *Штаб-квартира ООН*, Нью-Йорк, 1947 год.

[497](#). See Rudolph, P., 'Walter Gropius et son école', *L'Architecture d'aujourd'hui*, xx (1950), 1-116.

[498](#). Заслуга в инициировании реформы в Гарварде должна быть отдана декану тамошней школы Джозефу Хадниту (р. 1886), который пригласил Гропиуса присоединиться к его факультету.

[499](#). Луис Скидмор (1897-1962), Натаниэль Оуингс (р. 1903), Джон О. Меррилл (р. 1896).

[500](#). Уместно отметить, что Ральф Рапсон является деканом Школы архитектуры Университета Миннесоты.

[501](#). См. Ле Корбюзье, *Марсельский квартал*, Лондон, 1953 год.

[502.](#) See Le Corbusier, *Œuvre complète*, [vi, 1957], 50-107.

[503.](#) См. Стирлинг Дж., "Рончамп", *Архитектурное обозрение*, сxiх (1956), 155-61. Однако лучшее освещение находится в книге Ле Корбюзье, *Œuvre complète*, [vi, 1957], 16-43. Смотрите также Ле Корбюзье, *Часовня в Роншане*, Нью-Йорк, 1957 год.

[504.](#) В сотрудничестве с французским архитектором Б.-Х. Церфусом и итальянским инженером Пьерлуиджи Нерви.

[505.](#) Позднее опубликованное изложение принципов Гропиуса см. в книге *"Сфера тотальной архитектуры"*, Нью-Йорк, 1955, Лондон [1956], хотя там мало чего, чего нельзя было бы найти уже в других его работах за последние сорок лет. См. также Примечание [\[482\]](#) к главе [22](#).

[506.](#) Любопытно, что стеклянный дом Филипа Джонсона в Нью-Ханаане, Коннектикут, который, очевидно, во многом происходит от дома Фарнсуорта, на самом деле был возведен первым в 1949 году; но, конечно, план и модель дома Фарнсуорта Миса уже были опубликованы Джонсоном в его книге *Мис ван дер Роэ* в 1947 году.

[507.](#) Хотя их конструкция в точности повторяет конструкцию двух блоков, построенных в 1949-51 годах, на самом деле конструкция выполнена из железобетона, а не из стали.

[508.](#) Благодаря продолжавшейся в первые послевоенные годы реакции тридцатых годов, здания на южной оконечности Кулзингеля, по-видимому, представляют собой любопытную инверсию хронологии. В то время как универмаг Дудока Vijenkorf 1929-30 годов, ныне снесенный, чтобы открыть вид на гавань, был характерен для неоднозначности большей части его работ, этот "детский небоскреб" 1939-40 годов, а также прилегающая биржа Дж. Ф. Стаала (1879-1940), спроектированная в 1929 году и построенная в тридцатые годы, кажутся гораздо более "современными" для глаз середины века, чем первые крупные банки и так далее, восстановленные после войны - они выглядят так, как будто их спроектировали по меньшей мере поколение назад. Но волна реакции вскоре прошла своим чередом; Лайнбаан 1953-4 годов постройки, полноценная торговая улица от van den Broek & Bakema, идущая параллельно Coolsingel, если не новый Vijenkorf от Breuer 1955-7 годов постройки, была одним из самых передовых проектов, реализованных где-либо в середине пятидесятих.

[509.](#) Знаменитый памятник Сопrotивлению Уда на плотине в Амстердаме напротив Королевского дворца, построенный в 1956 году, вряд ли можно назвать произведением архитектуры, скорее это увеличенный пьедестал и рама для скульптуры. Такое поручение и почетная докторская степень, которую он получил в 1955 году в Лейденском университете, тем не менее свидетельствуют о высоком уважении, которым он пользовался в Голландии к тому времени.

[510.](#) См. Примечание [\[511\]](#) к главе [24](#).

ГЛАВА 24 - Примечания

[511.](#) 'Историзм' - неуклюжий термин, к которому не подходит ни одно подходящее прилагательное. Однако оно более точно, чем "традиционализм", "возрождение" или "эkleктика", выражает определенный аспект архитектуры, который был распространен на протяжении последних пятидесяти лет и небезызвестен в ранние века. Проще говоря, это означает повторное использование форм, заимствованных из архитектурных стилей прошлого, обычно в более или менее новых сочетаниях. В этой книге поздно вводить определение; но историзм всегда воспринимался как нечто само собой разумеющееся при обсуждении архитектуры девятнадцатого века, и только после появления в качестве альтернативы эксклюзивного модернизма, отвергающего все заимствованные формы, необходимо выделить старую позицию, чтобы обсудить ее сохранение в этом столетии. Характерно, что архитектура двух третей периода, охватываемого этой книгой, сочетала умеренный модернизм с большей или меньшей долей историзма. Это так же верно для большинства новых проектов Леду 1780-х годов, как и для значительной части работ первого поколения современных архитекторов. Однако в двадцатом веке только традиционные архитекторы оставались твердо приверженными концепции историзма; такие люди, как Беренс и Перре, по крайней мере, на протяжении большей части своей карьеры бунтовали против нее, совсем как Леду в свое время.

[512.](#) См. Остберг Р., *Стокгольмская ратуша*, Стокгольм, 1929.

[513.](#) Этот спад, возможно, с самого начала связан со смертью их коллеги Джозефа М. Уэллса в 1890 году. Никогда не являясь сотрудником фирмы, он, тем не менее, лично отвечал за дизайн домов Виллара (номер [109в](#)), который положил начало академическому этапу карьеры фирмы. Позже, после смерти Уайта и ухода на пенсию Маккима в первые годы нового столетия, из фирмы ушли две контролирующие личности. Отныне офис представлял собой "фабрику планов", несомненно, с высокими профессиональными стандартами, но без направления, отличного от того, которое уже было установлено в конце восьмидесятих и девяностых годах основателями. В 1961 году фирме, наконец, пришел конец со смертью Дж. К. Смита, единственного оставшегося в живых партнера, который знал основателей.

[514.](#) Ж.-Л. Паскаль (1837-1920), ученик Жильбера, работавший с Гарнье над Оперой и сменивший Лабруста в Национальной библиотеке, имел не менее высокую репутацию и был учителем нескольких выдающихся английских и американских архитекторов. Его строгий академический стиль, которому позже подражали его англосаксонские ученики, прочно утвердился к тому времени, когда он спроектировал медицинский факультет в Бордо в начале девяностых. Нено был одним из французских учеников Паскаля.

[515.](#) Уильям Адамс Делано (р. 1874) был учеником Лалу; Честер Холмс Олдрич (р. 1878) также обучался в Школе изящных искусств. Попытку переоценить "традиционные" дома этого периода см. Лейн Дж., "Исторический дом двадцатых годов", *Журнал Общества историков архитектуры*, хх (1961), 185-90.

[516.](#) Спор о том, какая фирма должна получить кредит на проектирование Центрального вокзала, однажды разгорелся с новой силой. Организация огромного комплекса, вероятно, была работой Чарльза А. Рида (? -1911) и Аллена Х. Стема (1856-1931), которые уже построили другие крупные станции в Трое, штат Нью-Йорк, в 1901-4 годах и в Такоме в 1909-11 годах - как, более того, сделали и их преемники, Felheimer & Wagner: Буффало и Северный вокзал в Бостоне, оба начаты в 1927 году, и Цинциннати в 1929-33 годах. Уитни Оррен (1864-1943) и Чарльз Д. Уэтмор (1866-1941), которые также работали с Reed & Stem над детройтской станцией, построенной в 1913 году, несомненно, были более ответственны за достойную и масштабную детализацию. См. Маршалла Д., *Центральный вокзал*, Нью-Йорк, 1946г.

[517.](#) Книги того периода, такие как "Американская архитектура 1928 года" выдающегося историка архитектуры Фиске Кимбалла или "Американская архитектура сегодняшнего дня", также 1928 года, написанная тогдашним деканом архитектурной школы Гарвардского университета Г. Х. Эджеллом, очень мало помогают более позднему автору. Кимбалл в двадцатые годы был слишком готов считать продолжение академической традиции гарантированным — его глава о Салливане и Райте была озаглавлена 'Проигранное дело', — в то время как Эджелл предлагает такой набор зданий, что четкой картины не вырисовывается. В течение того периода было предпринято несколько попыток отобрать его основные памятники, расположенные практически на том же участке, что и здесь; но такой выбор вряд ли помогает организовать работу дня в историческом плане.

[518.](#) См. Вайсман У., "К новой среде: путь ценового механизма; Рокфеллеровский центр", *Architectural Review*, cviii (1950), 399-405; "Кто спроектировал Рокфеллеровский центр?", *Журнал Общества историков архитектуры*, х (1951), 11-17; и "Первый "Зрелый" небоскреб", *Журнал Общества историков архитектуры*, xviii (1959), 54-9.

[519.](#) Эта фирма была преемницей Ричардсона, и Генри Ричардсон Шепли, ныне ее глава, является внуком Ричардсона. См. Forbes, J. D., "Шепли, Булфинч, Ричардсон и Эбботт, архитекторы — введение", *Журнал Общества историков архитектуры*, xvii (1958), 19-31.

[520.](#) 'Композиционность' была предложена Колином Роу в качестве названия стилевой фазы, которой посвящен этот раздел. Композиция тогда была задумана многими архитекторами и теоретиками как абсолют, к которому можно было приспособить повторное использование любых стилистических форм. Например, по крайней мере, можно заподозрить, что колледж Роджерса Пирсона в Йельском университете изначально был спроектирован в готических формах, а затем переделан в неогрузинский. Более поздний взгляд, чем наш, несомненно, позволит определить характерные черты традиционного творчества двадцатых годов так же, как многие критики уже чувствуют себя способными это сделать с возрождениями девятнадцатого века. Обозначение периода 'Президент Хардинг', возможно, когда-нибудь станет таким же значимым, как "генерал Грант", хотя и вряд ли сравнимым с 'викторианским'!

[521.](#) Вероятно, дизайнером был Харви Уайли Корбетт (р. 1873), ученик Паскаля в Школе изящных искусств.

[522.](#) К этому времени Каррера уже не было в живых, но название фирмы осталось неизменным; как упоминалось ранее, профессор сэр Чарльз Райлли был консультантом, и он, вероятно, внес какой-то реальный вклад в дизайн.

[523.](#) К.-Ф. Мевес (1858-1947) и Артур Джозеф Дэвис (1878-1951), оба ученики Паскаля, как и Корбетт.

[524.](#) Гропиус очень настаивает на желательности анонимной командной работы в архитектуре. Его ТАС, бывшая лондонская Tecton group и другие фирмы с похожими названиями являются примерами этого идеала, который, конечно, направлен на нечто совершенно отличное от анонимности крупных коммерческих фирм. Это скорее факт, чем идеал.

[525.](#) См. Вайсман В., "Групповая практика", *Архитектурное обозрение*, cxiv (1953), 145-51.

[526.](#) Сэр Джон Дж. Бернет (1857-1938), другой ученик Паскаля в Высшей школе; Томас С. Тейт (1882-1954).

[527.](#) См. Певзнер Н., "Здание с умом; Архитектура сэра Э. Лютенса", *Architectural Review*, cx (1951), 217-25.

[528.](#) См. Пардом, К. Б., *Город-сад*, Лондон, 1913; и Калпин, Э. Г., *Современное движение города-сада*, Лондон, 1913.

[529.](#) См. Макфейден Д., *Сэр Эбенезер Ховард и движение за городское планирование*, Лондон, 1933.

[530.](#) См. Анвин Р., *Городское планирование и современная архитектура в пригороде Хэмпстед-Гарден*, Лондон, 1909.

[531.](#) Некоторые из других крупных зданий были работой сэра Герберта Бейкера, который также отвечал за другую столицу доминиона - Преторию в Южной Африке. О вмешательстве своего соперника в Нью-Дели Лютьенс характерно заметил: "Это был мой Бейкерлоо".

[532.](#) См. Драйсдейл Г., "Работа Леонарда Стокса", *Журнал Королевского института британских архитекторов*, xxxiv (1927), 163-77, и Робертс Х. В. М., "Леонард Алоизиус Стоукс", *Архитектурное обозрение*, с (1946), 173-7.

[533.](#) Новозеландский "Коннелл Хай энд Овер ин Бакс" 1927 года выпуска, однако, намного превосходит "Ле Шато" Тейта в Сильверенде в Эссексе и годом ранее.

ГЛАВА 25 - Примечания

[534.](#) В этой книге не проводилось четкого различия между архитекторами и инженерами. Такие инженеры, от Телфорда до Канделлы, которые отвечали за работы с архитектурными претензиями, заслуживают того, чтобы считаться архитекторами, и монографические работы о некоторых из них можно найти в Библиографии.

[535.](#) Смотрите Художественный музей Сан-Франциско, *Домашняя архитектура региона залива Сан-Франциско*, Сан-Франциско, 1949.

[536.](#) См. Banham, P. R., "Новый брутализм", *Architectural Review*, сxviii (1955), 355-61. Смотрите также статьи Банхэма в *Architectural Review* о "неосвободе", термине, введенном Паоло Портогези.

[537.](#) Рассмотрение таких тем, представляющих актуальный противоречивый интерес, более уместно в периодических изданиях или специальных критических работах, чем в общей истории, но смотрите [Эпилог](#).

[538.](#) Есть что-то симптоматичное в том факте, что молодые люди, будь то архитекторы или писатели-критики, в основном довольствуются возрождением ранних противоречивых взглядов предшествующей половины века, вместо того чтобы предложить что-то действительно новое. (См. [Эпилог](#).)

[539.](#) См. Холфорд У., "Окрестности Собора Святого Павла", *Журнал Королевского института британских архитекторов*, Lxiii (1956), 232-4.

[540.](#) См. Орхусский университет, *Ховедбигнинген*, Орхус [н.э.].

[541.](#) Термин "небоскреб" в данном контексте следует понимать как означающий очень высокое офисное здание. Многие европейские жилые кварталы, такие, как обсуждаются ниже, поколение назад считались бы небоскребами, и то же самое верно для многих городских офисных зданий в центральных районах, которые сегодня часто соперничают по высоте с немецкими образцами двадцатых годов, упомянутыми в главе [20](#). Однако значимые небоскребы послевоенного периода намного выше этого и - что, возможно, не менее важно — они характерно стоят в своем собственном пространстве, отвесно возвышаясь над какой-то площадью у своего основания.

[542.](#) 9 Джеймс Кьюбитт (р. 1913), Стефан Бузас (р. 1915), Фелло Аткинсон (р. 1919) и Ричард Мейтленд (р. 1917).

[543.](#) Освальдо Луис Торро (р. 1914) и Мигель Феррер (р. 1915).

[544.](#) Архитекторы, проектировавшие дома для предварительного строительства, и, прежде всего, конструкторы-экспериментаторы, такие как Бакминстер Фуллер, безусловно, были гораздо смелее и революционнее в своих концепциях дома как "контролируемой среды", чем большинство тех, кто до сих пор строил аэропорты.

[545.](#) Смерть Ээро Сааринена в 1961 году преждевременно положила конец карьере типичного, действительно очень ведущего послевоенного архитектора, чья зрелость в значительной степени относится к периоду с середины пятидесятих, когда была первоначально написана эта книга. (См. [Эпилог](#).)

Монографии о таких разных архитекторах, как Филип Джонсон и фирма Skidmore, Owings & Merrill, должны появиться почти одновременно с этим вторым изданием, и другие уже готовятся.

БИБЛИОГРАФИЯ

Для изучения архитектуры западного мира примерно с 1840 года нет источников более ценных, чем профессиональные периодические издания. Предоставление исчерпывающего списка с полными библиографическими сведениями потребовало бы чрезмерного объема места и множества технических деталей из-за сложного способа запуска и остановки таких публикаций, инициирования новых серий, объединения и изменения названия. Однако, возможно, было бы полезно упомянуть, не вдаваясь в какие-либо описательные подробности, некоторые из них, которые особенно ценны для историка. В Англии наиболее полезны *Builder*, *Building News*, а позже и *Architectural Review*; во Франции - *Генеральное архитектурное обозрение*, *Архитектурная энциклопедия*, *Gazette des architectes*, а позже - "*Живая архитектура*" и "*Архитектура Оужурд Хуэй*". В Австро-Венгрии можно привести *Allgemeine Bauzeitung*. Что касается Соединенных Штатов, то "*Новости американского архитектора и строительства*", а позже "*Architectural Record*", "*Архитектурный форум*" и "*Прогрессивная архитектура*" охватывают область с семидесятых годов прошлого века по настоящее время. Американский журнал *Общества историков архитектуры* посвятил девятнадцатому веку больше статей, чем другие научные журналы. Отдельные статьи в вышеупомянутых и других периодических изданиях по большей части просто упоминаются в Примечаниях, за исключением тех, которые представляют собой эквивалент отдельных монографий об определенных архитекторах; они перечислены здесь.

Общие работы подразделяются, обязательно с некоторым перекрытием, на те, которые охватывают *девятнадцатый век* (включая, фактически, и последние десятилетия восемнадцатого), и те, которые охватывают *двадцатый век*. Далее следуют рубрики для отдельных стран или групп стран. Наконец, идут монографии об отдельных архитекторах, расположенные, независимо от страны или периода, в алфавитном порядке по архитекторам.

ОБЩИЕ РАБОТЫ

ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК

BENEVOLO, L. *Storia dell'architettura moderna*, 1. Bari, 1960.

КАССУ Ж., ЛАНГУИ Э. и ПЕВЗNER Н. *Истоки современного искусства*. Лондон, 1962. (В Америке, *Ворота в двадцатый век*, Нью-Йорк, 1962.)

ФЕРГЮССОН Дж. *История современных стилей архитектуры*. Лондон, 1862.

ГИДИОН, С. *Пространство, время и архитектура*. Кембридж, Массачусетс, 1941. Более поздние издания до 1954 года.

GIEDION, S. *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*. Мюнхен, 1922.

ХЭМЛИН, А. Д. Ф. *Учебник истории архитектуры*. Нью-Йорк, 1896.

НАУТЕСОЕУР, L. *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII^e siècle*. Париж, 1912 год.

ХИЧКОК, Х.-Р. *Современная архитектура, романтизм и реинтеграция*. Нью-Йорк, 1929.

JOSEPH, D. *Geschichte der Baukunst des XIX. Jahrhunderts*. 2 тома. Leipzig [1910].

КАУФМАНН Э. *Архитектура в эпоху разума*. Кембридж, Массачусетс, 1955.

KAUFMANN, E. *Von Ledoux bis Le Corbusier*. Вена, 1933.

LAVEDAN, P. *Histoire de l'urbanisme*, vol. 3. Париж, 1952.

LUNDBERG, E. *Arkitekturens Formspråk*, ix, *Vägen till Nutiden, 1715-1850*, Stockholm, 1960; x, *Nutiden, 1850-1960*, Stockholm, 1961.

МАДСЕН С. Т. *Истоки модерна*. Осло, 1956; Нью-Йорк, 1956.

МИКС, С. L. V. *Железнодорожная станция*. Нью-Хейвен, 1956.

МИШЕЛЬ, А. (ред.). *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, VII, 2; VIII, 1, 2, 3. Paris, 1924-9.

MUTHESIUS, H. *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert*. Mülheim-Ruhr, 1902.

PAULI, G. *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*. Berlin, 1925.

ПЕВЗNER Н. *Очерк европейской архитектуры*. Хармондсворт, 1942; седьмое издание 1963.

ПЕВЗNER Н. *Пионеры современного дизайна*. Лондон, 1936; 3-е изд., Хармондсворт, 1960.

RÉAU, L. *Histoire de l'expansion de l'art français*, vol. 1-. Париж, 1924-.

РЕНМЕ, W. *Die Architektur der neuen freien Schule*. Leipzig, 1901.

РИЧАРДСОН Э. П. *Путь западного искусства, 1776-1914*. Кембридж, Массачусетс, 1939.

САММЕРСОН, Дж. Н. *Небесные обитатели*. Лондон, 1949.

ДВАДЦАТЫЙ ВЕК

- БАНЭМ Р. *Теория и дизайн в эпоху первых машин*. Лондон, 1960.
- БЕРЕНДТ, У. К. *Современное здание*. Нью-Йорк, 1937 год.
- BENEVOLO, L. *Storia dell'architettura moderna*, II. Бари, 1960.
- Современная архитектура мира 1961*. Токио [1961].
- DORFLES, G. *L'Architettura moderna*. Милан, 1954.
- ГИДИОН С. *Десятилетие современной архитектуры*. Цюрих, 1954.
- GROPIUS, W. *Internationale Architektur*. Мюнхен, 1925.
- ХЭМЛИН Т. Ф. *Формы и функции архитектуры двадцатого века*. 4 тома. Нью-Йорк, 1952.
- ХИЧКОК Х.-Р. и ДЖОНСОН П. *Международный стиль: архитектура с 1922 года*. Нью-Йорк, 1932 год.
- JAFFÉ, H. L. C. *De Stijl, 1917-1931*. Лондон [1956].
- ДЖОЭДИК ДЖ. *История современной архитектуры*. Нью-Йорк, 1959.
- PLATZ, G. *Die Baukunst der neuesten Zeit*. Berlin, 1927.
- РИЧАРДС, ДЖ. М. *Введение в современную архитектуру*. 9-е изд. Хармондсворт, 1962.
- РОТ А. *Новая архитектура*. Цюрих, 1940.
- SARTORIS, A. *Introduzione alla architettura moderna*. Милан, 1949.
- SARTORIS, A. *Gli Elementi dell'architettura funzionale*. Милан, 1935.
- SFAELLOS, C. *Le Fonctionnalisme dans l'architecture contemporaine*. Париж, 1952.
- СМИТ, Г. Э. К. *Новая архитектура Европы*. Кливленд и Нью-Йорк [1961]; Хармондсворт, 1962.
- УИТТИК А. *Европейская архитектура в двадцатом веке*. 2 тома. Лондон, 1950-3.
- ZEVI, B. *Storia dell'architettura moderna*. Турин, 1950.

ОТДЕЛЬНЫЕ СТРАНЫ

АВСТРО-ВЕНГРИЯ

- DEHIO, G. *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Österreich*. Вена, 1933.
- LÜTZOW, C. von, and TISCHLER, L. (eds). *Wiener Neubauten*. 2 тома. Вена, 1876-80.
- RADOS, J. *A magyar klasszicista építészet hagyományai*. Будапешт, 1953.
- SCHMIDT, J., and TIETZE, H. *Wien*. Вена [1954].
- TIETZE, H. *Wien*. Leipzig, 1928.
- VIRGIL, B. *A magyar klasszicismus epiteszete*. Будапешт, 1948.
- Wiener Neubauten in Stil der Sezession*. 6 томов. Вена, 1908-10.
- WIRTH, Z. *Cešká architektura, 1800-1920*. Прага, 1922.

БРИТАНСКИЕ ВЛАДЕНИЯ

- Архитектура Австралии* (каталог выставки в R.I.B.A.). Лондон, 1956.
- БЕЙЕРС, Г. *Дома Австралии*. Сидней [1948].
- БОЙД Р. "Викторианский викторианец", *Архитектурное обозрение*, сxiv (1953), 105-8.
- БОЙД, Р. Дом в Австралии *Australia's Home*. Карлтон, 1952 год.
- КЕЙСИ, М. и другие (ред.). *Ранняя архитектура Мельбурна*. Мельбурн, 1953.
- КЛАРК, Б. Ф. Л. *Англиканские соборы за пределами Британских островов*. Лондон, 1958.
- "Содружество I, II", (специальные выпуски) *Architectural Review*, октябрь 1959; июль 1960.
- ГОВАНС, А. *Взгляд на архитектуру Канады*. Торонто, 1958.
- ГРИФФИТС, Г. Н. *Некоторые дома и люди в Новом Южном Уэльсе*. Сидней, 1948.
- ГЕРМАН М. *Ранние австралийские архитекторы и их работы*. Сидней и Лондон, 1954.
- ГЕРМАН, М. *Архитектура викторианского Сиднея*. Сидней, 1956.
- ХАББАРД Р. "Канадская готика", *Архитектурное обозрение*, сxvi (1954), 102-8.
- ШАРЛАНД М. *Камни века*. Хобарт, 1942 год.
- ТЕРНБУЛЛ, К. *Очарование Хобарта*. Сидней, 1949.
- УИЛСОН Х. *Старая колониальная архитектура в Новом Южном Уэльсе и Тасмании*. Сидней, 1924.

ФРАНЦИЯ

- BARQUI, F. *L'Architecture moderne en France*. Париж [н.э.]
- BAUCHAL, C. *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français*. Париж, 1887.
- BRAULT, E. *Les Architectes par leurs œuvres*. 3 тома. Париж [н.э.].
- CALLIAT, V. *Parallèle des maisons de Paris*. 2 тома. Париж, 1850, 1864.

ГУРЛЬЕ, БЬЕ, ГРИЙОН и ТАРДЬЕ. *Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIX siècle*. 3 тома. Париж, 1825-36.

GROMORT, G. *L'Architecture in Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours*, II. Paris, 1922.

HAUTECOEUR, L. *Histoire de l'architecture classique en France*, vols IV-VII. Париж, 1952-7.

KRAFFT, J., and THIOLLET, F. *Choix des plus jolies maisons de Paris et des environs*. Париж, 1849 год.

MAGNE, L. *L'Architecture française du siècle*. Париж, 1889.

NORMAND, L. M. *Paris moderne ou choix de maisons*. 3 тома. Париж, 1837, 1843, 1849.

RÉAU, F. L. *L'Œuvre de baron Haussmann....* Париж, 1954.

ROCHEGUDE, Marquis de. *Guide pratique à travers le vieux Paris*. Новое изд. Париж, 1923.

ВАКЬЕ, Ж. *Стиль ампул*. Париж, 1911.

ГЕРМАНИЯ

BEENKEN, H. *Schöpferische Bauideen der deutschen Romantik*. Mainz, 1942.

Berlin und seine Bauten. Berlin, 1877.

CONRADS, U. *Neue deutsche Architektur 1955-1960*. Stuttgart, 1962.

ДЕНИУ, G. *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. 5 томов. Берлин, 1905 г. и далее.; новое изд., под ред. Э. Галла, пока 11 томов. Берлин и Мюнхен, 1935 г. и далее.

HERRMANN, W. *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, vol. 1 Breslau, 1932.

HOFFMANN, H., and KASPAR, K. *Neue deutsche Architektur*. Teufen [1956].

LANDSBERGER, F. *Die Kunst der Goethezeit*. Leipzig, 1931.

LICHT, H. *Architektur Deutschlands*. 2 тома. Berlin, 1882.

МЕБЕС, P. *Um 1800*. Мюнхен, 1918.

SCHMALENBACH, F. *Jugendstil*. Würzburg, 1935.

SCHMITZ, H. *Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlin, 1914.

SCHUMACHER, F. *Strömungen in der deutschen Baukunst seit 1800*. Leipzig, 1935.

VOGEL, H. *Deutsche Baukunst des Klassizismus*. Berlin, 1937.

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

БОУЗ, Т. S. R. *Английское искусство 1800-1870гг*. Лондон, 1959.

КАССОН Х. *Введение в викторианскую архитектуру*. Лондон, 1948.

КАССОН Х. *Новые достопримечательности Лондона*. Лондон, 1938.

КЛАРК К. *Возрождение готики*. Лондон, 1928; второе издание 1950.

КЛАРК, Б. Ф. Л. *Церковные строители девятнадцатого века*. Лондон, 1938.

КОЛВИН Х. М. *Биографический словарь английских архитекторов, 1660-1840*. Лондон, 1954.

ИСТЛЕЙК, К. Л. *История возрождения готики*. Лондон, 1872.

- ГУДХАРТ-РЕНДЕЛ, Х. С. *Английская архитектура времен регентства*. Лондон, 1953.
- ГУДХАРТ-РЕНДЕЛ, Х. С. "Архитекторы-изгои викторианской эпохи", *Журнал Королевского института британских архитекторов*, LVI (1949), 251-9.
- ХАРБРОН Д. *Амфион, или девятнадцатый век*. Лондон и Торонто, 1930.
- ХИЧКОК Х.-Р. *Ранневикторианская архитектура в Великобритании*. 2 тома. Нью-Хейвен и Лондон, 1954.
- ХИЧКОК, Х.-Р. и другие. *Современная архитектура в Англии*. Нью-Йорк, 1937.
- ХАССИ, К. *Английские загородные дома: средне-георгианский период 1760-1800гг.* Лондон [1956].
- ХАССИ, К. *Английские загородные дома: поздний георгианский период 1800-1840гг.* Лондон [1960].
- ХАССИ, К. *Живописное*. Лондон, 1927.
- МАККАЛУМ И. *Карманный путеводитель по современным зданиям Лондона*. Лондон, 1951.
- МИЛЛС Э. *Новая архитектура в Великобритании, 1946-53*. Лондон, 1953.
- MUTHESIUS, H. *Das englische Haus*. 3 тома. Berlin, 1904-5.
- MUTHESIUS, H. *Die englische Baukunst der Gegenwart*. Лейпциг и Берлин, 1900.
- MUTHESIUS, H. *Die neuere kirchliche Baukunst in England*. Berlin, 1902.
- ПЕВЗNER, H. *Здания Англии*. 25 томов. на сегодняшний день. Лондон, 1951 г. и далее.
- ПИЛЧЕР Д. *Стиль регентства с 1800 по 1830 год*. Лондон, 1947.
- РИЧАРДСОН, А. Э. "Архитектура", в Г. М. Янге (ред.), *Ранневикторианская Англия, 1830-1865*, II, 177-248. Лондон, 1934.
- РИЧАРДСОН, А. Э. и Гилл, К. Л. *Региональная архитектура Запада Англии*. Лондон, 1924.
- РИЧАРДСОН А. Э. *Монументальная классическая архитектура Великобритании и Ирландии*. Лондон, 1914.
- Королевский институт британских архитекторов. *Сто лет британской архитектуры, 1851-1951*. Лондон, 1951.
- САММЕРСОН ДЖ. *Георгианский Лондон*. Лондон, 1945.
- САММЕРСОН ДЖ. *Десять лет британской архитектуры*. Лондон, 1956.
- ТУРНОР Р. *Английский дом поменьше, 1500-1939*. Лондон, 1952.
- ТУРНОР Р. *Архитектура девятнадцатого века в Великобритании*. Лондон, 1950.
- УИФФЕН М. *Стюарт и Георгианские церкви за пределами Лондона*. Лондон, 1947-8.

ГРЕЦИЯ

- RUSSACK, H. H. *Deutsches Bauen in Athen*. Berlin, 1942.

ГОЛЛАНДИЯ

- БЕННЕ, А. *Holländische Baukunst in der Gegenwart*. Berlin, 1922.
- БЛАЙСТРА Р. *Архитектура Нидерландов с 1900 года*. Амстердам, 1960.

МИЕРАС ДЖ. и ЙЕРБЕРИ Ф. *Голландская архитектура XX века*. Лондон, 1926.
Moderne Bouwkunst in Nederland. 20 томов. Роттердам, 1932.
Nederland bouwt in Baksteen, 1800-1940. (Каталог выставки в музее Бойманса.) Роттердам, 1941.
OUD, J. J. P. *Holländische Architektur*. Мюнхен, 1926.
ТЬЕНЕН, Ф. ван. 'De bouwkunst van de laatste anderhalve eeuw', in Н. van Gelder (ed), *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, II. Utrecht, 1955.
WATTJES, J. G. *Amsterdams bouwkunst en stadsschoon, 1306-1942*. Амстердам, 1944 год.
WATTJES, J. G. *Nieuwe Nederlandsche bouwkunst*, 2 vols. Амстердам, [1923] -1926.
ЙЕРБЕРИ, Ф. Р. *Современные голландские здания*. Лондон, 1931.

ИТАЛИЯ

BOTTONI, P. *Antologia di edifici moderni in Milano*. Милан, 1954.
CARACCILOLO, E. 'Architettura dell'ottocento in Sicilia', *Metron*, VII (Oct. 1952), 29-40.
GOLFIERI, E. *Artisti neoclassici in Faenza*. Faenza, 1929.
КИДДЕР СМИТ, Г. Э. *Строит Италия*. Лондон, 1955.
OLIVERO, E. *L'Architettura in Torino durante la prima metà dell'Ottocento*. Турин [1952].
PAGANI, C. *Architettura italiana oggi*. Милан, 1955.
PICA, A. *Architettura moderna in Italia*. Милан, 1941.
REGGIORI, F. *Milano 1800-1943*. Милан, 1947.
SASSO, C. *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano*, II. Неаполь, 1858 год.

ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА

АРАНГО ДЖ. и МАРТИНЕС С. *Архитектура в Колумбии*. Bogotá, 1951.
ЧЕТТО М. *Современная архитектура Мексики*. Нью-Йорк, 1961 год.
Гудвин П. *Бразилия строит*. Нью-Йорк, 1943 год.
ХИЧКОК Х.-Р. *Архитектура Латинской Америки с 1945 года*. Нью-Йорк, 1955 год.
МИНДЛИН Х. *Современная архитектура Бразилии*. Нью-Йорк [1956].
МАЙЕРС, И. Е. *Современная архитектура Мексики*. Нью-Йорк, 1952 год.

РОССИЯ И ПОЛЬША

Архитектура Польши до конца XIX века. Варшава, 1952.
ДМОХОВСКИЙ З. *Архитектура Польши*. Лондон, 1956.
ГРАБАРЬ И. *История русского искусства*, тома 3 и 4. Москва [1912, 1915].
ГАМИЛЬТОН Г. Х. *Искусство и архитектура России*, Главы 21-23. Хармондсворт, 1954.

LO GATTO, E. *Gli architetti del secolo XIX a Pietroburgo e nelle tenute imperiali*. Рим, 1943.

НЕКРАСОВ А. *Русский ампи́р*. Москва, 1935.

СКАНДИНАВИЯ

ОЛЬБЕРГ Х. *Шведская архитектура XX века*. Лондон, 1925.

Архитектура Финляндии (Каталог выставки R.I.B.A.). Лондон, 1957.

CORNELL, E. *Ny svensk byggnadskonst*. Стокгольм, 1950.

Современная датская архитектура (каталог выставки в R.I.B.A.). Лондон, 1950.

Дания (специальный выпуск, посвященный датской архитектуре). *Архитектурный обзор*, сив (1948).

Finland bygger. Хельсинки, 1953.

ФИНСЕН, Х. *Датский архитектор, 1930-45*. Копенгаген, 1947.

ФИСКЕР К. и ЙЕРБЕРИ Ф. Р. *Современная датская архитектура*. Лондон, 1927.

ХАР, А. *Архитектура Швеции*. Стокгольм, 1939 год.

ХИОРТ, Э. *Ньере данский язык в знанингсkunst*. Копенгаген, 1949.

ХУЛЬТЕН Б. *Построение современной Швеции*. Хармондсворт, 1951.

Индустриальная архитектура Финляндии. Хельсинки, 1952.

ЯКОБСОН, Т. П., и СИЛОУ, С. (ред.). *Десять лекций по шведской архитектуре*. Стокгольм, 1949.

ДЖОЗЕФСОН, Р. "Архитектура Свенска 1800-х годов", в *Teknisk Tidskrift*, LI (1922), 1-64.

LANGBERG, H. *Hvem byggede hvad; Gamle og nye bygninger i Danmark*. Копенгаген, 1952.

ЛИНДБЛОМ, А. *История Швейцарии от фортнида до нутида*, III. Стокгольм, 1946.

LINDAHL, G. *Högkyrkligt Lågkyrkligt Frikyrkligt i Svensk arkitektur, 1850-1950*. Стокгольм, 1955.

МЭДСЕН, С. Т. *В Конгеслот*. Осло, 1952 год.

МАДСЕН, С. Т. Драгестилен. *Honnør til en hånet stil', Vestlandske Kunstindustrimuseums Årbok, 1949-1950*, 19-62. Bergen, 1952.

МИЛЛЕХ К. *Датский архитектор Стромнингер, 1850-1950*. Копенгаген, 1951.

Новая архитектура в Швеции. Стокгольм, 1961.

Новая шведская архитектура. Стокгольм, 1940 год.

СМИТ, Г. Э. К. *Швеция строит*. Лондон, 1950.

ВАНШЕР, Л. Э. *Архитектура Дании*. Копенгаген, 1943.

ШВЕЙЦАРИЯ

BILL, M. *Moderne Schweizer Architektur, 1925-1945*. Базель, 1949.

JENNY, H. *Kunstführer der Schweiz, ein Handbuch ... der Baukunst*. Bern, 1945.

Moderne Schweizer Architektur, 10 vols. Базель, 1940-6.

СМИТ, Г. Э. К. *Швейцария строит*. Лондон, 1950.

ИСПАНИЯ

CALZADA, A. *Historia de la arquitectura española*. Барселона, 1933 год.

CIRICI-PELLICER, P. *El arte modernista catalán*. Барселона, 1951 год.

FLORES, C. *Arquitectura española contemporánea*. Мадрид, 1961.

LOZOYA, Marqués de (CONTRAVERAS, J. de). *Historia del arte hispánico*, v. Barcelona, 1949.

США

Дома творчества. Нью-Йорк, 1886.

ЭНДРЮС У. *Архитектура, амбиции и американцы*. Нью-Йорк, 1955.

ЭНДРЮС У. *Архитектура в Америке, история фотографии*. Нью-Йорк, 1960.

КОНДИТ, К. *Восхождение небоскреба*. Чикаго, 1952.

КОНДИТ, К. *Американское строительное искусство — девятнадцатый век*. Нью-Йорк, 1960.

КОНДИТ, К. *Американское строительное искусство — двадцатый век*. Нью-Йорк, 1961.

ДАНИЯ, Э. Р. *Архитектура Старого Юга*. Атланта [1926].

ДАУНИНГ А. и СКАЛЛИ В. Дж. *Архитектурное наследие Ньюпорта, Род-Айленд*. Кембридж, Массачусетс, 1952.

ЭДЖЕЛЛ, Г. Х. *Современная американская архитектура*. Нью-Йорк и Лондон, 1928.

ФИТЧ Дж. М. *Американское строительство; силы, которые его формируют*. Бостон, 1948.

ФРАРИ, И. Т. *Ранние дома Огайо*. Ричмонд, 1936.

ХЭМЛИН Т. Ф. *Американский дух в архитектуре*. Нью-Хейвен, 1926.

ХЭМЛИН Т. Ф. *Архитектура греческого возрождения в Америке*. Нью-Йорк, 1944.

ХИЧКОК, Х.-Р. *Путеводитель по архитектуре Бостона, 1637-1954*. Нью-Йорк, 1954.

ХИЧКОК, Х.-Р. *Американские книги по архитектуре*. 2-е изд. Миннеаполис, 1962.

ХИЧКОК, Х.-Р. *Архитектура Род-Айленда*. Провиденс, 1939.

ХИЧКОК Х.-Р. и ДРЕКСЛЕР А. *Постройки в США: послевоенная архитектура*. Нью-Йорк, 1952 год.

ХАУЛЕНД Р. и СПЕНСЕР Э. *Архитектура Балтимора*. Балтимор, 1953.

КИЛХЭМ, У. *Бостон после Булфинча*. Кембридж, Массачусетс, 1946.

КИМБАЛЛ Ф. *Американская архитектура*. Индианаполис, 1928.

КИМБАЛЛ Ф. *Домашняя архитектура американских колоний и Ранней Республики*. Нью-Йорк, 1922.

ДЖЕКСОН Х. *Архитектура Нью-Йорка, 1650-1952*. Нью-Йорк, 1952.

МАККАЛЛУМ, И. *Архитектура США*. Лондон, 1959.

МОК, Э. (ред.). *Построен в США, 1932-1944*. Нью-Йорк, 1944.

- Мамфорд Л. *Коричневые десятилетия*. 2-е изд. Нью-Йорк [1955].
- Мамфорд Л. *Корни современной американской архитектуры*. Нью-Йорк, 1952.
- Мамфорд Л. *С нуля*. Нью-Йорк [1957].
- Мамфорд Л. *Палки и камни*. Нью-Йорк, 1924.
- Ньюкомб Р. *Архитектура старой Северо-Западной территории*. Чикаго, 1950.
- Ньюкомб Р. *Архитектура Старого Кентукки*. Урбана, Иллинойс, 1953.
- Николс, Ф. Д. и Джонстон, Ф. Б. *Ранняя архитектура Джорджии*. Чапел-Хилл, 1957 год.
- "Сто лет значительного строительства", *Architectural Record*, с.хх (июнь 1956-июнь 1957) (серия ежемесячных статей).
- Рэндалл Ф. *История развития строительного производства в Чикаго*. Урбана, Ил., 1949.
- Рус, Ф. Дж. *Труды о ранней американской архитектуре*. Колумб, 1943.
- Шайлер, М. *Американская архитектура*. Нью-Йорк, 1892; новое изд. (ред. В. Джорди и Р. Э. Коу), Кембридж, Массачусетс, 1961.
- Скалли, В. Дж. *Стиль Гонта*. Нью-Хейвен, 1955 год.
- Шелдон, Г. У. *Художественные округа*. 2 тома. Нью-Йорк, 1886-[7].
- Талмедж Т. *Архитектура Старого Чикаго*. Чикаго, 1941 год.
- Талмедж Т. *История архитектуры в Америке*. Лондон [1928].
- Таннард, К. *Американский горизонт*. Бостон, 1955.
- Уайт, Т. (ред.). *Архитектура Филадельфии в девятнадцатом веке*. Филадельфия, 1953.

МОНОГРАФИИ

ААЛТО

Гутхайм, Ф. *Альвар Аалто*. Нью-Йорк, 1960.

Лабо, Г. *Альвар Аалто*. Милан, 1948.

Нойеншвандер, Э. и К. *Финские здания; Ателье Алвара Аалто, 1950-1951*. Erlenbach-Zurich, 1954.

АДАМ

Адам Р. и Дж. *Произведения архитектуры*. В 2 т. Лондон, 1778-9.

Болтон, А. Т. *Роберт и Джеймс Адам*. 2 тома. Лондон, 1922.

Флеминг, Дж. *Роберт Адам и его окружение*. Лондон, 1962.

АСПЛУНД

Цеви, Б. Э. *Гуннар Асплунд*. Милан, 1948.

Холмдал Г., Линд С. и Один К. (ред.).

Архитектор Гуннар Асплунд, 1885-1940. Стокгольм [н.э.].

ПЕКАРЬ

Бейкер, сэр Герберт. *Архитектура и личности*. Лондон, 1944.

БАЛЛУ

Sédille, P. *Théodore Ballu*. Париж, 1886.

БАЛТАРД

Декуши, М. *Виктор Бальтар*. Париж, 1875.

БАРРИ (К.)

Барри, А. *Жизнь и труды сэра К. Барри*. Лондон, 1867 год.

БЕЛЛУСКИ

Стабблбайн, Дж. *Северо-западная архитектура Пьетро Беллуски*. Нью-Йорк, 1953 год.

БЕНRENS

Cremers, P. *Peter Behrens, sein Work von 1900 bis zur Gegenwart*. Essen, 1928.

Hoeber, F. *Peter Behrens*. Мюнхен, 1913.

БЕНТЛИ

Де Лопиталь, У. *Вестминстерский собор и его архитектор*. В 2 т. Лондон [1919].

Скотт-Монкрифф, У. *Джон Фрэнсис Бентли*. Лондон, 1924.

БЕРЛАГЕ

Гратама, Дж. *Доктор Х. П. Берлаге Бувимистер*. Роттердам, 1925.

BINDESBØLL

Bramsen, H. *Gottlieb Bindesbøll, Liv og Arbejder*. Копенгаген, 1959.

БЛОМФИЛД

Бломфилд, сэр Реджинальд. *Мемуары архитектора*. Лондон, 1932.

БÖНМ

Schwarz, R. 'Dominikus Böhm', *Kunst und Werkform*, VIII (1955), 72-86.

BONATZ

Таммс, Ф. *Пол Бонац*. Stuttgart, 1937.

BOULLÉE

Кауфманн Э. *Три архитектора-революционера: Булле, Леду и Леке*. Филадельфия, 1952.

Розенау, Х. *Трактат Булле об архитектуре*. Лондон, 1953.

BREUER

Argan, G. C. *Marcel Breuer: disegno industriale e architettura*. Милан [1957].

Блейк П. *Марсель Брейер: архитектор и дизайнер*. Нью-Йорк, 1949 год.

БРОДРИК

Уилсон, Т. Б. *Два людских архитектора: Катберт Бродрик и Джордж Корсон*. Лидс, 1937.

БРОНЬЯРТ

Silvestre de Sacy, J. *Alexandre-Théodore Brongniart*. Париж, 1940.

БРЮНЕЛЬ

Ролт, Л. Т. К. *Изамбард Кингдом Брюнель*. Лондон, 1957.

БУЛФИНЧ

Плейс, С. *Чарльз Булфинч: архитектор и гражданин*. Бостон, 1925-7.

РАСЦВЕТАЕТ

Пуллан А. *Архитектурные проекты Уильяма Берджеса*. в 2 т. Лондон, 1883-7.

БЕРНЕМ

Мур, К. *Дэниел Х. Бернхэм*. 2 тома. Бостон и Нью-Йорк, 1921 год.

Архитектурная работа фирмы Graham, Anderson, Probst & White ... и их предшественники D. H. Burnham & Co. и Graham, Burnham & Co. 2 тома. Лондон, 1933.

БАТТЕРФИЛД

Саммерсон, Дж. Н. "Уильям Баттерфилд", *Архитектурное обозрение*, LXIV (декабрь 1945 г.), 166-75. Перепечатано в *Небесных обителях*, 159-76.

ЗУБРИТЬ

Магиннис, С. *Работа Крама и Фергюсона, архитекторов*. Нью-Йорк, 1929 год.

КЕЙПЕРС

Кейперс, Дж. Т. Дж. *Он Верк ван доктор П. Дж. Х. Кейперс, 1827-1917*. Амстердам, 1917 год.

ДЭВИС, А. Дж. Посмотреть [ГОРОД](#).

Д'АРОНКО

Nicoletti, M. *Raimondo D'Aronco*. Милан, 1955.

ДЕЛАНО И ОЛДРИЧ

Делано и Олдрич. *Портреты десяти загородных домов*. Нью-Йорк, 1924.

DESPREZ

Wollin, N. *Desprez en Italie*. Malmö, 1934.

Wollin, N. *Desprez en Suède*. Стокгольм, 1939 год.

Дык

Sédille, P. *Joseph-Louis Duc, architecte (1802-1879)*. Париж, 1879.

Дудок

Виллем М. *Дудок*. [Амстердам, 1954].

Эйдлиц

Шайлер М. "Великий американский архитектор: Леопольд Эйдлиц", *Architectural Record*, xxiv (1908), 163-79, 277-92, 364-78.

ЭЙФЕЛЬ

Брессе, М. *Гюстав Эйфель, 1832-1923*. Милан [1957].

Прево, Ж. *Эйфель*. Париж, 1929.

FISCHER

Karlinger, H. *Theodor Fischer: ein deutscher Baumeister*. Мюнхен, 1937.

ФИСКЕР

Лангкильде, Е.П. *Архитектор Кей Фискер*. Копенгаген, 1960.

ФЕРНЕСС

Кэмпбелл, У. "Фрэнк Фернесс, американский пионер", *Архитектурное обозрение*, сх (1951), 310-15.

ГАРНЬЕ (К.)

Мояух, С. *Notice sur la vie et les œuvres de M. Charles Garnier*. Париж, 1899.

ГАРНЬЕ (Т.)

Бадович Дж. и Морансе А. *Произведение о Тони Гарнье*. Париж, 1938.

Веронези Г. *Тони Гарнье*. Милан, 1948.

GÄRTNER

Moninger, H. *Friedrich Gärtner*. Мюнхен, 1882.

GAUDÍ

Bergós, J. *Antoni Gaudí l'home i l'obra*. Барселона, 1954 год.

Коллинз Г. *Антонио Гауди*. Нью-Йорк, 1960.

Мартинель, К. *Гаудинизм*. Барселона, 1954.

Ráfols, J. *Gaudí*. Барселона, 1929; 2-е изд., 1952.

Суини, Дж. Дж. и Серт, Дж. Л. *Антонио Гауди*. Нью-Йорк [1960].

GENTZ

Doebber, A. *Heinrich Gentz*. Berlin, 1916.

ГИЛБЕРТ

Гилберт, Касс. *Воспоминания и обращения*. Нью-Йорк, 1935.

ДЖИЛЛИ

Онкен, А. *Фридрих Гилли*. Berlin, 1935.

Ритдорф, А. *Джилли*, 1940.

ГОДВИН

Харброн Д. *Камень сознания: Жизнь Эдварда Уильяма Годвина*. Лондон, 1949.

ГУДХЬЮ

Уитакер, К. (ред.). *Бертрам Гросвенор Гудхью —архитектор и мастер многих искусств*. Нью-Йорк, 1925 год.

ГРИНУЭЙ

Эллис, М. Х. *Фрэнсис Гринуэй: его жизнь и времена*. Сидней и Лондон, 1949.

GROPIUS (W.)

Argan, G. C. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Турин, 1951.

Гидион, С. *Вальтер Гропиус*. Лондон, 1954.

Гропиус В. *Новая архитектура и Баухауз*. Нью-Йорк, 1936.

ХАНСЕН (К. Ф.)

Hansen, C. F. *Samling af forskellige offentlige og private Bygninger*. Копенгаген, 1847 год.

Лангберг, Х. *Омкринг К. Ф. Хансен*. [Копенгаген] 1950.

Рубов, Дж. *Архитектура К. Ф. Хансена*. Копенгаген, 1936.

ХАНСЕН (Т.)

Ниманн Дж. и Фельдегг Ф. фон. *Theophilus Hansen und seine Werke*. Вена, 1893.

ГАСТИНГС

Грей, Д. *Томас Гастингс: архитектор*. Бостон, 1933.

ХЕРХОЛДТ

Фискер, К. *Омкринг Херхольдт*. Копенгаген, 1943.

ХИТТОРФФ

Норман, А. *Обратите внимание на историю архитектуры Дж. И. Хитторфа*. Париж, 1867.

HITZIG

Hitzig, F. *Ausgeführte Bauwerke*. 2 тома. Berlin [1850].

HOFFMANN

Kleiner, L. *Josef Hoffmann*. Berlin, 1927.

Veronesi, G. *Josef Hoffmann*. Милан, 1956.

Weiser, A. *Josef Hoffmann*. Женева, 1930.

КАПЮШОН

Норт, А. Т. *Рэймонд М. Худ*. Нью-Йорк, 1931.

ПРОСТИТУТКА

Рут, Э. *Филип Хукер*. Нью-Йорк, 1929.

ОРТА

Мадсен, С. Т. "Орта: работы и стиль Виктора Орты до 1900 года", *Архитектурное обозрение*, cxviii (1955), 388-92.

ХАУ

(См. Примечание [\[486\]](#) к главе [23](#).)

HÜBSCH

Hübsch, H. *Bauwerke*. Karlsruhe, 1842.

Valdenaire, A. *Heinrich Hübsch*. Karlsruhe, 1926.

ОХОТА

Шайлер, М. "Работы покойного Ричарда Морриса Ханта", *Architectural Record*, v (октябрь-декабрь 1895 г.), 97-180.

HUVÉ

Le Normand. *Notice biographique sur J.-J.-M. Huvé*. Париж, 1853 год.

JACOBSEN

Педерсон, Дж. *Архитектор Арне Якобсен*. Копенгаген, 1957.

ДЖАППЕЛЛИ

Carta Mantiglia, R. 'Giuseppe Jappelli, Architetto', *L'Architettura*, i (1955), 538-51.

Певзнер, Н. "Итальянский сборник — Педроччино и некоторые смежные проблемы", *Архитектурное обозрение*, cxx (1957).

ДЖЕФФЕРСОН

Кимбалл, Ф. *Томас Джефферсон, архитектор*. Бостон, 1916.

ДЖОНСОН

Якобус, Дж. М. *Филип Джонсон*. Нью-Йорк, 1962.

КАН

Нельсон Г. *Промышленная архитектура Альберта Кана*. Нью-Йорк, 1939 год.

KLENZE

Klenze, L. von. *Sammlung architektonischer Entwürfe*. 10 очков. Мюнхен, 1830-50.

DE KLERK

Крамер, П. М. *де Клерк. Вендинген*, vi (1924), № 4 и 5.

KORNHÄUSEL

Thausig, P. *Joseph Kornhäusel*. Вена, 1916 год.

ЛАБРУСТ (Х.)

Souvenirs d'Henri Labrouste: notes recueillies et classées part ses enfants. Париж, 1928.

LALOUX

Кокс, Х. Б. "Виктор Лалу; Человек и его работа", *Журнал "Архитекторы"*, LI (1920), 555-7.

LANGHANS

Hinrichs, W. *Karl Gotthard Langhans*. Strassburg, 1909.

ЛАТРОБ

Хэмлин, Т. Ф. *Бенджамин Генри Латроуб*. Нью-Йорк, 1955 год.

LAUGIER

Германн, В. *Ложье и французские теоретики XVIII века*. Лондон, 1962.

LE BAS

Vaudoyer, L. *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Le Bas*. Париж, 1869.

LE CORBUSIER

Boesiger, W. *Le Corbusier & Pierre Jeanneret: Œuvre complète*. 6 томов. Цюрих, 1937-57.

Безигер У. и Гинзбергер Х. *Ле Корбюзье, его работы 1910-1960гг.* Нью-Йорк, 1960.

Le Corbusier. *Моя работа*. Лондон [1960].

Пападаки, С. (ред.). *Ле Корбюзье: архитектор, художник, писатель*. Нью-Йорк, 1948 год.

ЛЕДУ

Ledoux, C.-N. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Париж, 1804. [Перепечатка], 2 тома. Париж, 1962.

Раваль М. и Море Ж.-Ч. К.-Н. Леду. Париж, 1945.

Смотри также [БУЛЛЕ](#).

ЛЕФУЭЛЬ

Delaborde, H. *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Lefuel*. Париж, 1882.

ЛЕТАБИ

"Уильям Ричард Летаби, 1857-1931; Симпозиум в честь его столетия", *Журнал Королевского института британских архитекторов*, LXIV (1957), 218-25.

ЛООС

Glück, F. *Adolf Loos*. Париж, 1931.

Kulka, H. *Adolf Loos, das Werk des Architekten*. Вена, 1931.

Münz, H. *Adolf Loos*. Милан, 1956.

LURÇAT

André Lurçat; projets et réalisations. Париж, 1929.

ЛЮТИЕНС

Батлер, А. С. Г. *Архитектура сэра Эдвина Лютъенса*. 3 тома. Лондон, 1950.

Хасси, К. *Жизнь сэра Эдвина Лютъенса*. Лондон, 1950.

Уивер Л. *Дома и сады Э. Л. Лютъенса*. Лондон, 1913. Второе издание 1921 года.

МАЙЯР

Билл, М. *Роберт Майар*. Цюрих, 1949.

МАКИНТОШ

Ховарт Т. *Чарльз Ренни Макинтош и современное движение*. Лондон, 1952.

Певзнер, Н. *Чарльз Ренни Макинтош*. Милан, 1950.

МАКМЕРДО

Певзнер, Н. "Артур Х. Макмердо", *Архитектурное обозрение*, LXXXIII (1938), 141-3.

Понд, Э. "Подборки Макмердо", *Архитектурное обозрение*, CXXVIII (1960), 429-31.

МАККИМ, МЕДОВО-БЕЛЫЙ

Монография о творчестве Маккима, Мида и Уайта. 4 тома. Нью-Йорк, 1915-25.

МЕНДЕЛЬСОН

Mendelsohn, E. *Briefe und Auszeichnungen eines Architekten*, 8 vols. 1961.

Уиттик, А. *Эрик Мендельсон*. 2-е изд. Лондон [1956].

Erich Mendelsohn: das Gesamtschaffen des Architekten. Berlin, 1930.

MENGONI

Ricci, G. *La Vita e le opere dell'architetto Giuseppe Mengoni*. Bologna, 1930.

MESSEL

Behrendt, W. C. *Alfred Messel*. Berlin, 1911.

MIES VAN DER ROHE

Bill, M. *Ludwig Mies van der Rohe*. Милан, 1955.

Drexler, A. *Ludwig Mies van der Rohe*. Нью-Йорк, 1960.

Johnson, P. *Mies van der Rohe*. 2-е изд. Нью-Йорк, 1953; Немецкое изд., Штутгарт [н.э.].

Hilbersheimer, L. *Mies van der Rohe*. Чикаго, 1956.

МЕЛЬНИЦЫ

Галлахер, Х. *Роберт Миллс*. Нью-Йорк, 1935.

НЭШ

Дэвис Т. *Архитектура Джона Нэша*. Лондон, 1960.

Саммерсон, Дж. Н. *Джон Нэш, архитектор Георга IV*. Лондон, 1935.

NERVI

Работы Пьерлуиджи Нерви. [Штутгарт] и Лондон, 1957.

Argan, G. C. *Pierluigi Nervi*. Милан, 1955.

Nervi, P. *Costruire correttamente*. Милан, 1955.

НЕСФИЛД

Брайдон, Дж. М. "Уильям Иден Несфилд, 1835-1888", *Архитектурное обозрение*, I (1897), 235-7, 283-95.

Кресвелл Б. "Уильям Иден Несфилд, 1835-1888: впечатление", *Архитектурное обозрение*, II (1897), 23-32.

НЕЙТРА

Маккой, Э. *Ричард Нейтра*. Нью-Йорк, 1960.

Цеви, Б. *Ричард Нейтра*. Милан, 1954.

Ричард Нейтра, Здания и проекты. Цюрих, 1955.

НЬЮТОН

Ньютон, У. Г. *Работа Эрнеста Ньютона, Р.А.* Лондон, 1923.

НИЕМЕЙЕР

Пападаки С. *Работа Оскара Нимейера*. Нью-Йорк, 1950.

Пападаки, С. *Оскар Нимейер: Работа продолжается*. Нью-Йорк, 1956 год.

Пападаки, С. *Оскар Нимейер*. Нью-Йорк, 1960.

OLBRICH

Architektur von Professor Joseph M. Olbrich. 3 тома. Berlin, 1903-7.

Люкс, И. А. *Йозеф Мария Ольбрих*. Вена, 1919.

Veronesi, G. *Josef Maria Olbrich*. Милан, 1948.

Уд

Архитектор Дж. Дж. П. Уд. Роттердам, 1951.

Хичкок, Х.Р. *Дж. Дж. П. Уд*. Париж, 1931.

Веронези, Г. *Дж. Дж. Питер Уд*. Милан, 1953.

ПАКСТОН

Чедвик Г. Ф. *Труды сэра Джозефа Пакстона*. Лондон [1961].

Маркхэм против *Пакстона и герцога-холостяка*. Лондон, 1935.

ПЕРСЬЕ И ФОНТЕЙН

Fouché, M. *Percier et Fontaine*. Париж, 1905.

ПЕРРЕ

Champigneulle, B. *Auguste Perret*. Париж, 1959.

Коллинз, П. *Бетон — видение новой архитектуры*, п. III. Лондон, 1959.

Jamot, P. A.-G. *Perret et l'architecture du béton armé*. Париж и Брюссель, 1927.

Rogers, E. *Auguste Perret*. Милан, 1955.

Архитектура Осюрдюи, 1932 (специальный выпуск, посвященный А. Перре).

PERSIUS

(См. Примечание [153](#) к главе [2](#)).

ПИРАНЕЗИ

Фокийон, Х. Г. Б. *Пиранези*. Париж, 1918.

ПЛАТТ

Кортиссоз Р. *Монография о творчестве Чарльза А. Платта*. Нью-Йорк, 1913 год.

POELZIG

Heuss, T. *Hans Poelzig*. Berlin, 1939.

ПУГИН

Феррей Б. *Воспоминания А. Н. Пугина и его отца А. Пугина*. Лондон, 1861.

Гвинн Д. *Лорд Шрусбери, Пугин и католическое возрождение*. Лондон, 1946.

Траппс-Ломакс, М. *Пугин, средневековый викторианец*. Лондон, 1932.

РЕЙДИ

Франк К. *Работы Афонсо Эдуардо Рейди*. Нью-Йорк, 1960.

Гидион, С. *Работы Эдуардо Афонсо Рейди*. Нью-Йорк, 1960.

Реветт. См. СТЮАРТА.

РИЧАРДСОН

Хичкок, Х.-Р. *Архитектура Х. Х. Ричардсона и его время*. 2-е изд. Хамден, Коннектикут, 1961.

Ван Ренсселер, М. Г. *Генри Хобсон Ричардсон и его произведения*. Бостон и Нью-Йорк, 1888 год.

РИТВЕЛЬД

Браун, Т. М. *Работа Г. Ритвельда*. Utrecht, 1958.

RONAULT DE FLEURY

Rohault de Fleury, C. *Œuvre*. Париж, 1884.

РУ-ШПИЦ

Roux-Spitz, M. *Réalisations*, 1924-39. 2 vols. Париж [н.э.].

SAARINEN

Крист-Джанер, А. *Элиэль Сааринен*. Чикаго, 1948.

САНТ-ЭЛИА

Банхам, П. Р. "Сант-Элиа", *Архитектурное обозрение*, сxvii (1955), 295-301; сxix (1956), 343-4.

Mariani, L. 'Disegni inediti di Sant' Elia', *L'Architettura*, i (1955-6), 210-15, 704-7.

SCHINKEL

Griesebach, A. *Karl Friedrich Schinkel*. Leipzig, 1924.

Певзнер, Н. "Шинкель", *Журнал Королевского института британских архитекторов*, lix (1952).

Рейв, П. и другие. *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, vol. [я]-. Berlin, 1941-.

Schinkel, K. F. *Sammlung architektonischer Entwürfe ...* Berlin, 1819-40.

Wolzogen, A. F. von. *Aus Schinkels Nachlass*. 3 тома. Berlin, 1862-4.

СКОТТ (Г. Г.)

Скотт, Г. Г. *Личные и профессиональные воспоминания покойного сэра Джорджа Гилберта Скотта*. Лондон, 1879.

СКОТТ (БЕЙЛИ)

Скотт, М. Х. Б. *Дома и сады*. Лондон, 1906.

СЕЛЬВА

Bassi, E. *Giannantonio Selva, architetto veneziano*. Padua, 1936.

СЕМПЕР

Ettlinger, L. *Gottfried Semper und die Antike*. Halle, 1937.

Semper, G. *Der Stil in den technischen und architektonischen Künsten*. Frankfurt, 1860.

Шоу

Бломфилд, сэр Р. *Ричард Норман Шоу, Р.А.* Лондон, 1940.

Певзнер, Н. "Ричард Норман Шоу", *Архитектурное обозрение*, LXXXIX (1941), 41-6.

См . также [УЭББА](#).

СОАН

Болтон, А. Т. *Труды сэра Джона Соана*. Лондон, 1924.

Болтон, А. Т. *Портрет сэра Джона Соана*. Лондон, 1927.

Страуд Д. *Архитектура сэра Джона Соана*. Лондон [1961].

Саммерсон, Дж. Н. "Соун: история индивидуального стиля", *Журнал Королевского института британских архитекторов*, LVIII (1951), 83-9.

СОММАРУГА

L'Architettura di Giuseppe Sommaruga. Милан, 1908.

СУФЛЕ

Монден-Монваль, Ж. *Суфло*. Париж, 1918 год.

Улица

Хичкок, Х. Р. "Г. Э. Стрит в 1850-х годах", *Журнал Общества историков архитектуры*, XIX (1960), 145-72.

Стрит, А. Э. *Мемуары Джорджа Эдмунда Стрит*. Лондон, 1888 год.

СТРИКЛЕНД

Гилкрест, А. А. *Уильям Стрикленд: архитектор и инженер*. Филадельфия, 1950.

Гилкрест, А. А. "Дополнения к Журналу Общества историков архитектуры имени Уильяма Стрикленда", XIII (октябрь 1954 г.), стр. 1-16.

СТЮАРТ

Лоуренс, Л. "Стюарт и Реветт; их литературная и архитектурная карьера", *Журнал Института Варбурга*, II (1938), 128-46.

САЛЛИВАН

Коннели, У. *Луи Салливан, каким он был при жизни*. Нью-Йорк, 1960.

Моррисон, Х. *Луи Салливан*. Нью-Йорк, 1952.

Салливан, Л. Х. *Автобиография идеи*. Нью-Йорк, 1953 год.

Салливан, Л. Х. *Беседы в детском саду*. Нью-Йорк, 1947.

ТЕЛФОРД

Гибб А. *История Телфорда*. Лондон, 1935.

Жизнь Томаса Телфорда, инженера-строителя, написана им самим. Лондон, 1838.

Ролт, Л. Т. К. *Томас Телфорд*. Лондон, 1958.

ТЕРРАНИ

Labò, M. *Giuseppe Terragni*. Милан, 1947.

ТОМСОН

Лоу, Г. "Греческий Томсон", *Архитектурное обозрение*, сxvi (1954), 307-16.

ТАУН ЭНД ДЭВИС

Ньютон, Р. Х. *Таун и Дэвис: архитекторы*. Нью-Йорк, 1942.

АПДЖОН

Апджон, Э. *Ричард Апджон, архитектор и церковный деятель*. Нью-Йорк, 1939 год.

VAN DE VELDE

Osthaus, K. *Van de Velde; Leben und Schaffen des Künstlers*. Hagen, 1920.

Casteels, M. *Henry van de Velde*. Брюссель, 1932.

ВИОЛЕ-ЛЕ-ДЮК

Gout, P. *Viollet-le-Duc; sa vie, son œuvre, sa doctrine*. Париж, 1914.

ВОРОНИХИН

Панов В. А. *Архитектор А. Н. Воронихин*. Москва, 1937.

См . также [ЗАХАРОВА](#).

ВОЙСИ

Бетджеман, Дж. "Чарльз Фрэнсис Эннесли Войси; Архитектор индивидуализма", *Architectural Review*, LXX (1931), 93-6.

Певзнер, Н. "Чарльз Фрэнсис Эннесли Войси", *Путеводитель Эльзевира*, 1940, 343-55.

Брэндон-Джонс, Дж. "Войси", *Журнал архитектурной ассоциации* (1957).

ВАГНЕР

Лакс, Дж. А. *Отто Вагнер*. Berlin, 1919.

Wagner, O. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. 4 тома. Вена, 1890-1922.

УОЛМАН

Линд, С. и другие (ред.). *Верк А.В. Л. И. Вальман*. Стокгольм, 1950.

УОЛТЕР

Ньюкомб Р. "Томас У. Уолтер", *Архитектор*, август 1928г.

УЭББ

Летаби, У. *Филип Уэбб и его творчество*. Лондон, 1935.

Брэндон-Джонс, Дж. "Работа Филипа Уэбба и Нормана Шоу", *Журнал архитектурной ассоциации*, LXXI (1955), 9-21.

WEINBRENNER

Valdenaire, A. *Friedrich Weinbrenner, sein Leben und seine Bauten*. Karlsruhe, 1919.

БЕЛЫЙ

Болдуин, К. *Стэнфорд Уайт*. Нью-Йорк, 1931.

Смотри также [McKim](#), [Mead](#) & [White](#)

РАЙТ

Дрекслер А. *Рисунки Фрэнка Ллойда Райта*. Нью-Йорк, 1962 год.

Рисунки Фрэнка Ллойда Райта для живой архитектуры. Нью-Йорк, 1960.

Гутхайм, Ф. (ред.). *Фрэнк Ллойд Райт об архитектуре: Избранные труды, 1894-1940*. Нью-Йорк, 1941.

Хичкок, Х.-Р. *В природе материалов; здания Фрэнка Ллойда Райта, 1887-1941*. Нью-Йорк, 1942 год.

Кауфманн, Э. *Рисунки Талиесина; Новейшая архитектура Фрэнка Ллойда Райта*. Нью-Йорк, 1952 год.

Кауфманн Э. и Рейберн Б. *Сочинения и здания Фрэнка Ллойда Райта*. Нью-Йорк, 1960.

Мэнсон, Г. К. *Фрэнк Ллойд Райт до 1910 года*. Нью-Йорк, 1958 год.

Вейдевельд, Х. Т. (ред.). *Дело жизни американского архитектора Фрэнка Ллойда Райта*. Амстердам, 1925.

Райт, Ф. Л. *Автобиография*. Нью-Йорк, 1943 год.

Райт, магистр права. *Завещание*. Нью-Йорк, 1957.

Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. [Berlin, 1910].

Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten (introduction by C. R. Ashbee). Berlin, 1911.

"Фрэнк Ллойд Райт", *Архитектурный форум*, xciv (январь 1951 г.), 73-108.

УАЙАТТ (Дж.)

Дейл, А. *Джеймс Уайатт*. Оксфорд, 1956.

УАЙАТТ (ДОКТОР МЕДИЦИНЫ)

Певзнер, Н. *Мэтью Дигби Уайатт*. Лондон, 1950.

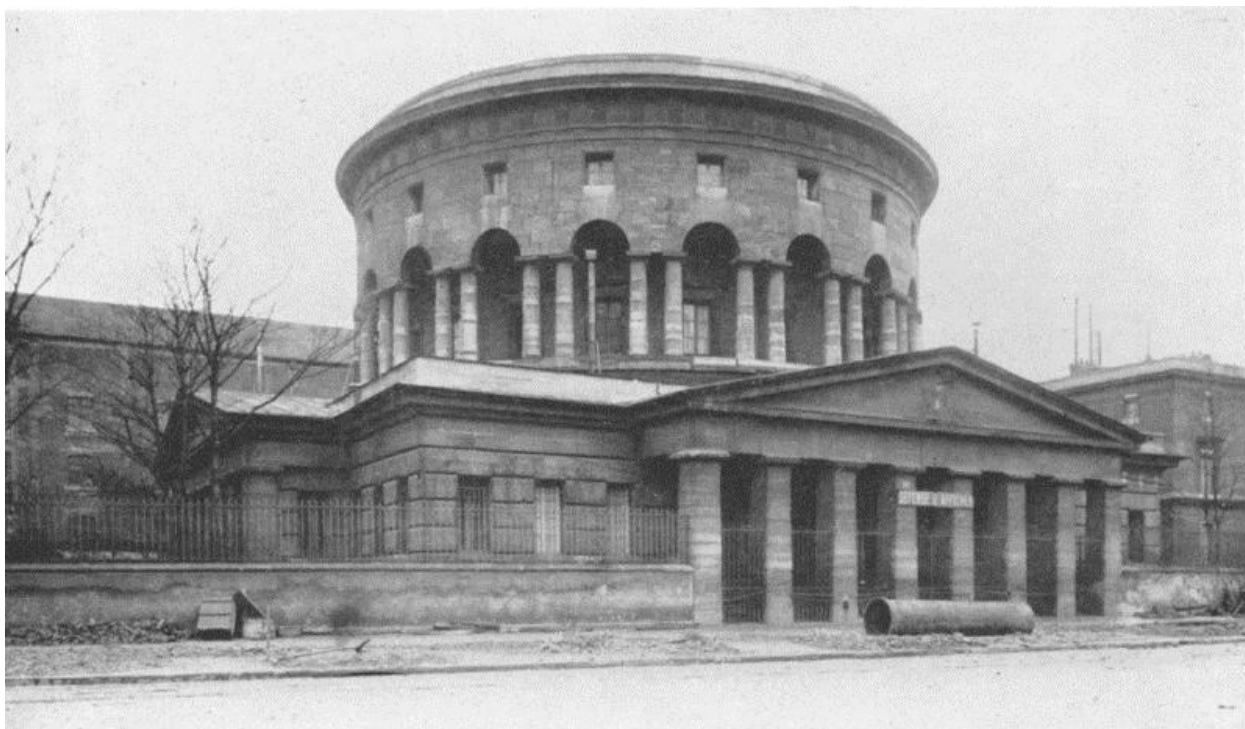
ЗАХАРОВ

Аркин, Д. *Захаров и Воронихин*. Москва, 1953.

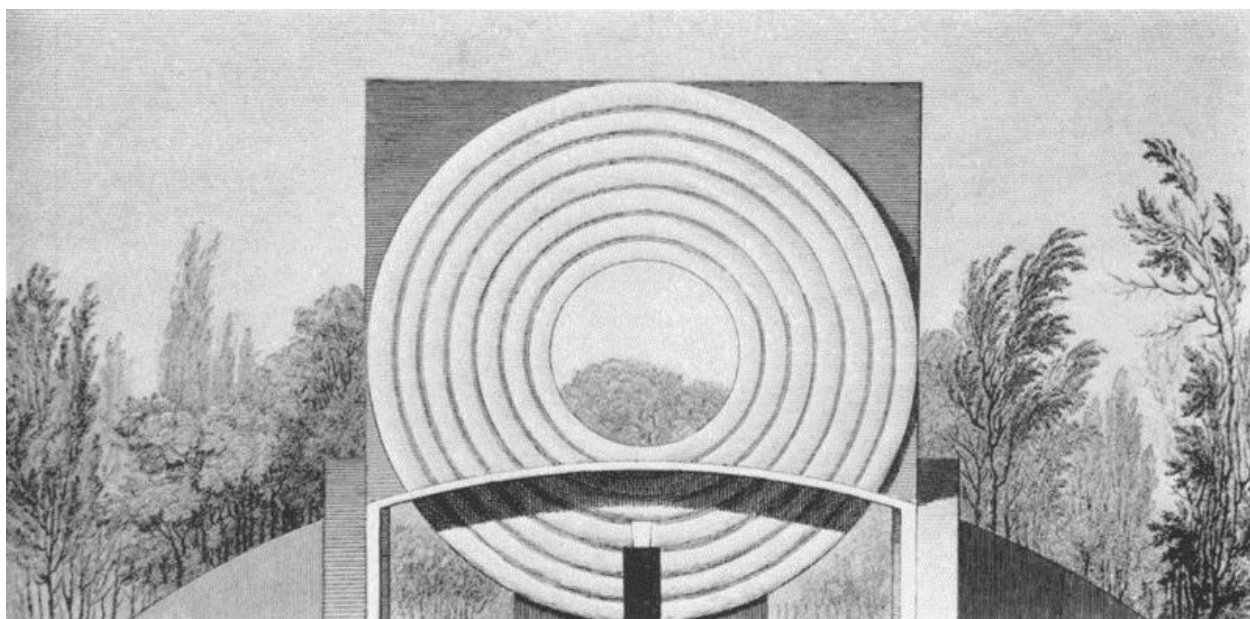
ИЛЛЮСТРАЦИИ



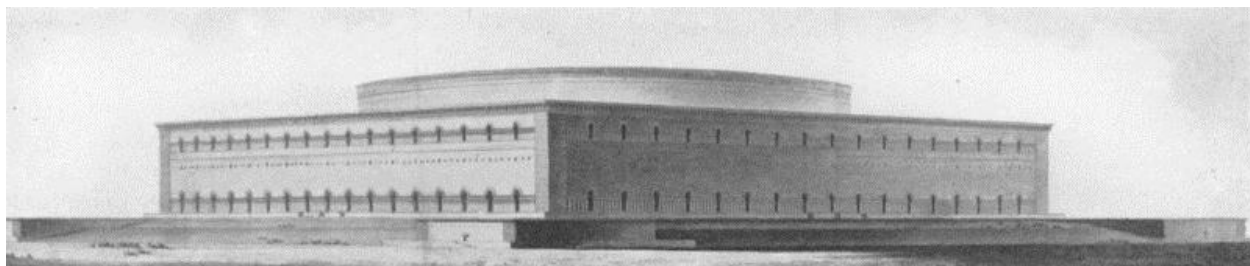
1 Ж.-Г. Суффло и другие: Париж, Пантеон (Сент-Женевьев), 1757-90



2 (А) С.-Н. Леду: Париж, Барриер де ля Виллет, 1784-9



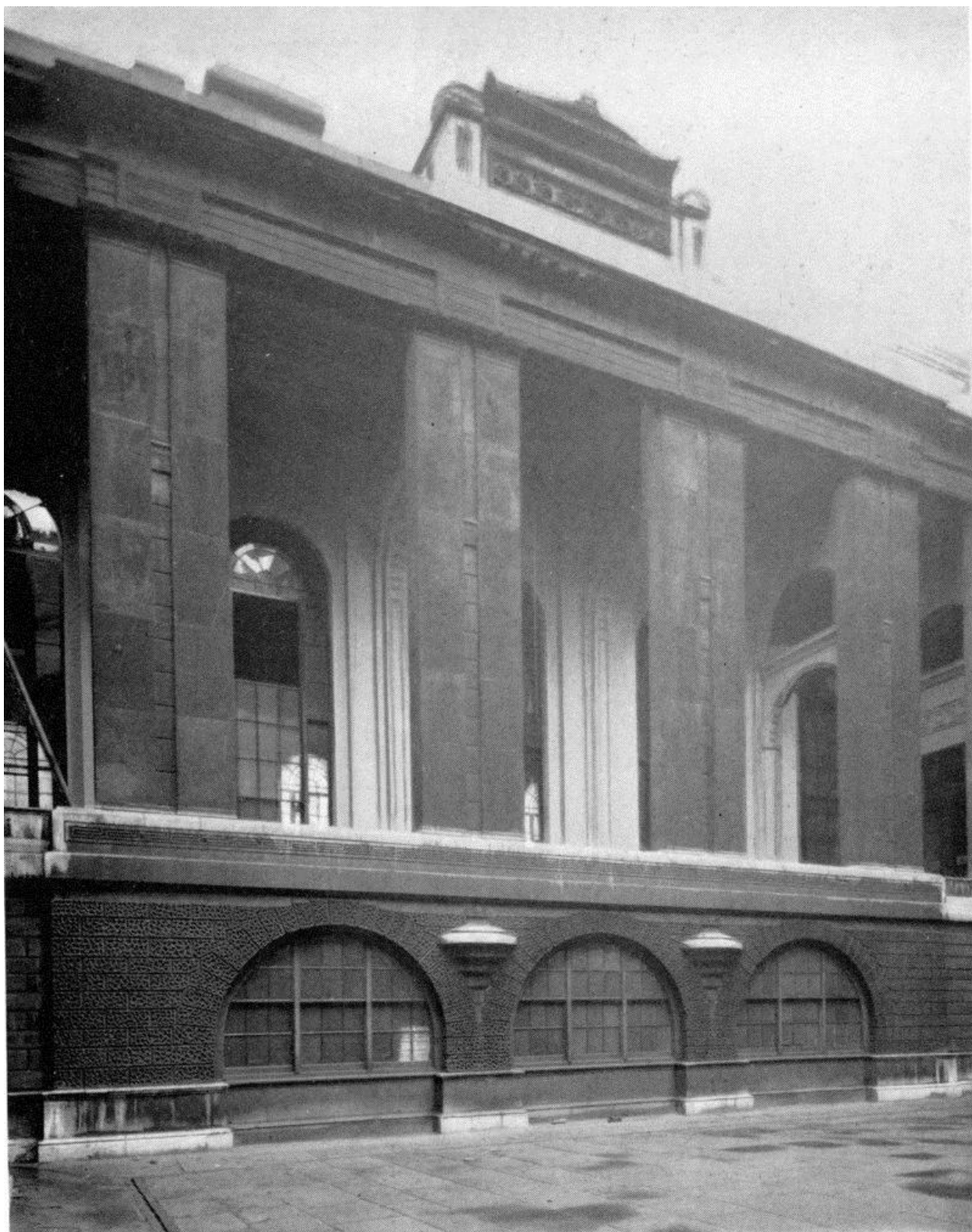
2 (В) К.-Н. Леду: Проект для Сооруга, ок. 1785



(с) Л.-Э. Булле: проект городской ратуши, ок. 1785



3 Сэр Джон Соун: Лондон, Банк Англии, Отделение Consols, 1794 г.



4 (А) Сэр Джон Соун: Лондон, Банк Англии, Зал ожидания Суда, 1804 г.



4 (B) C. F. Hansen: Copenhagen, Vor Frue Kirke, 1811-29



5 Бенджамин Х. Латроб: Балтимор, Мэриленд, Католический собор, 1805-18



6 (А) Сэр Джон Соун: Тайрингем, Бакингемшир, Въездные ворота, 1792-7



6 (в) Персье и Фонтен: Париж, улица Риволи, 1802-55



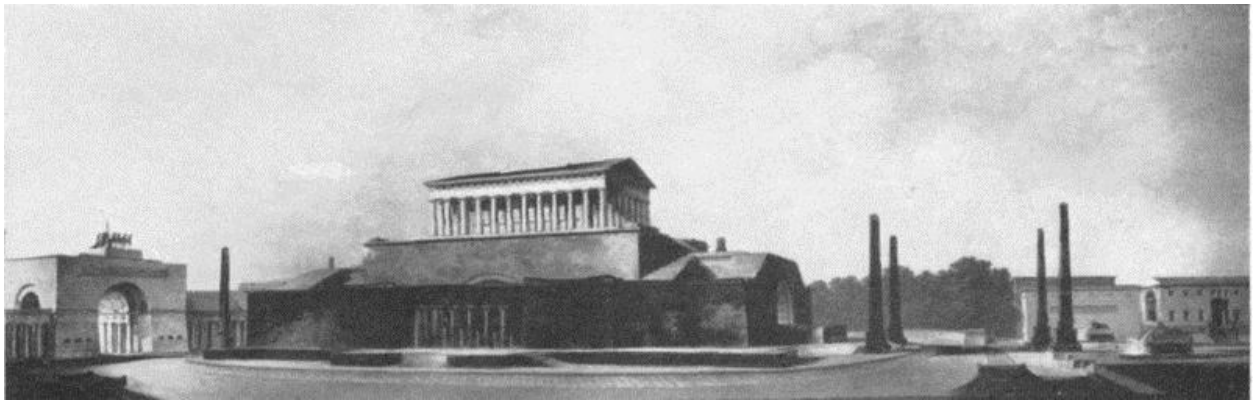
7 Ж.-Ф.-Т. Шалгрин и другие: Париж, Триумфальная арка Этуаль, 1806-35



8 (А) Томас де Томон: Петербург, биржа, 1804-16



8 (В) А.-Т. Броньяр и другие: Париж, Биржа, 1808-15



9 (А) Фридрих Гилли: проект памятника Фридриху Великому, 1797 г.



9 (В) Leo von Klenze: Munich, Glyptothek, 1816-30



10 (A) Friedrich Weinbrenner: Karlsruhe, Marktplatz, 1804-24



10 (B) Friedrich von Gärtner: Munich, Ludwigskirche and Staatsbibliothek, 1829-40 and 1831-40



11 (A) Heinrich Hübsch: Baden-Baden, Trinkhalle, 1840



11 (B) Wimmel & Forsmann: Hamburg, Johanneum, 1836-9



12 K. F. von Schinkel: Berlin, Schauspielhaus, 1819-21



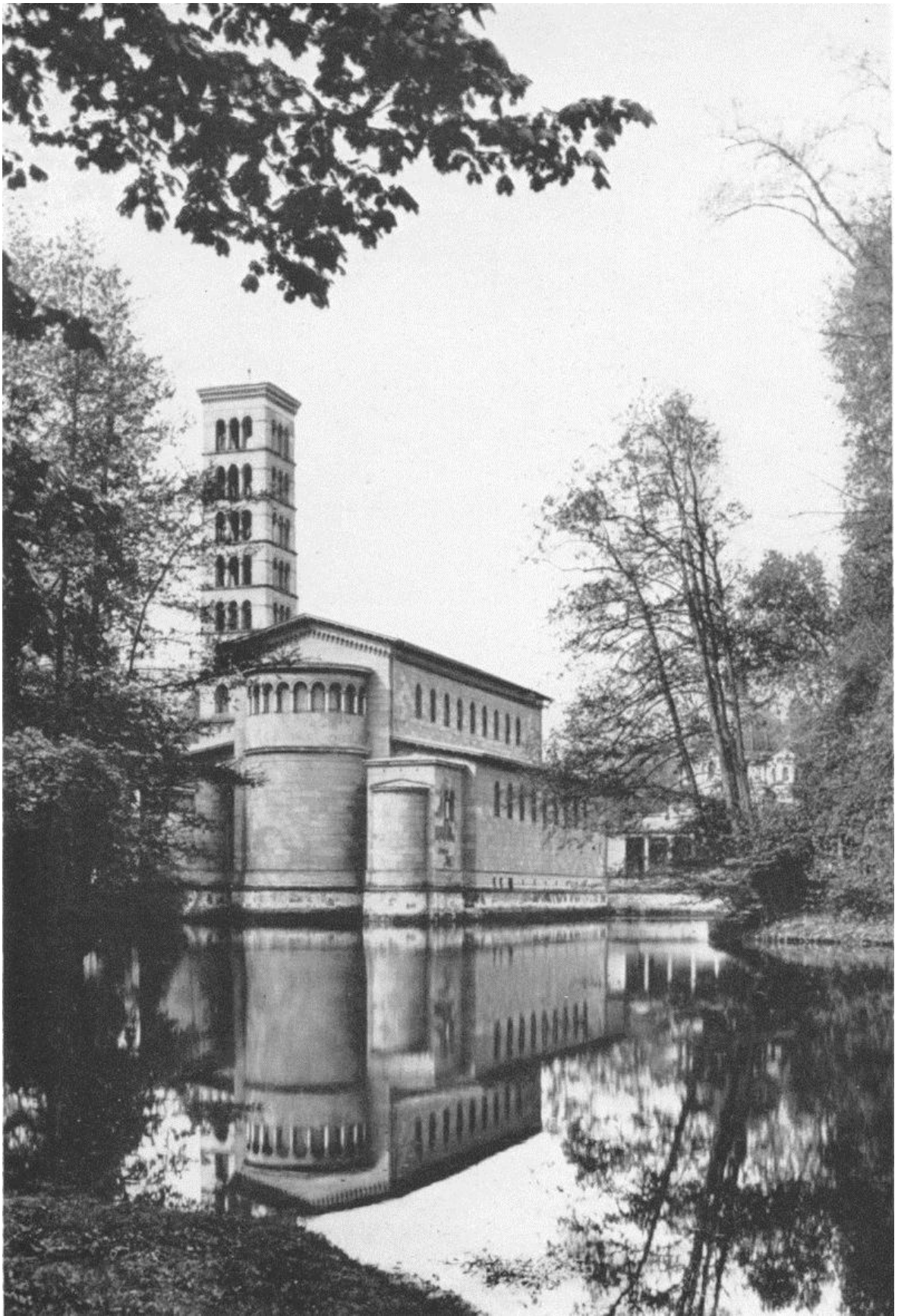
13 K. F. von Schinkel: Berlin, Altes Museum, 1824-8



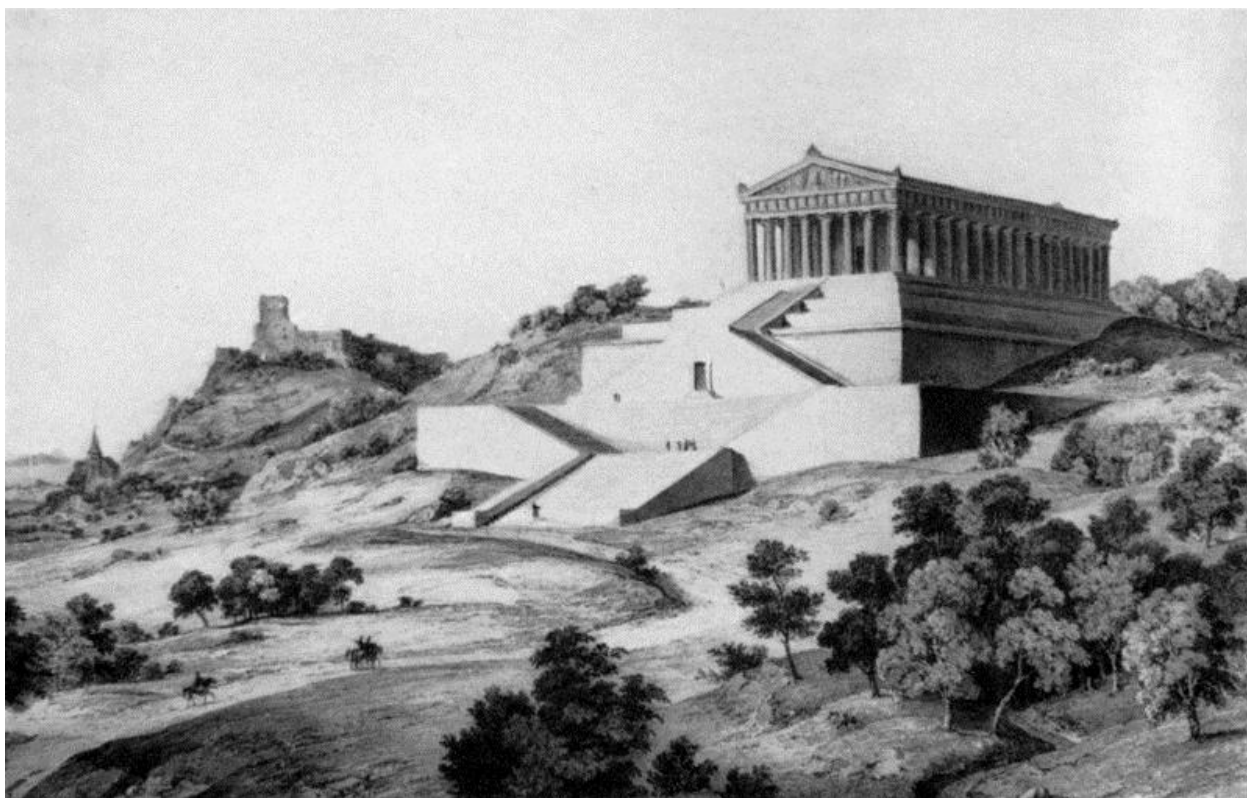
14 (A) К. Ф. фон Шинкель: Потсдам, Дом Придворного садовника, 1829-31



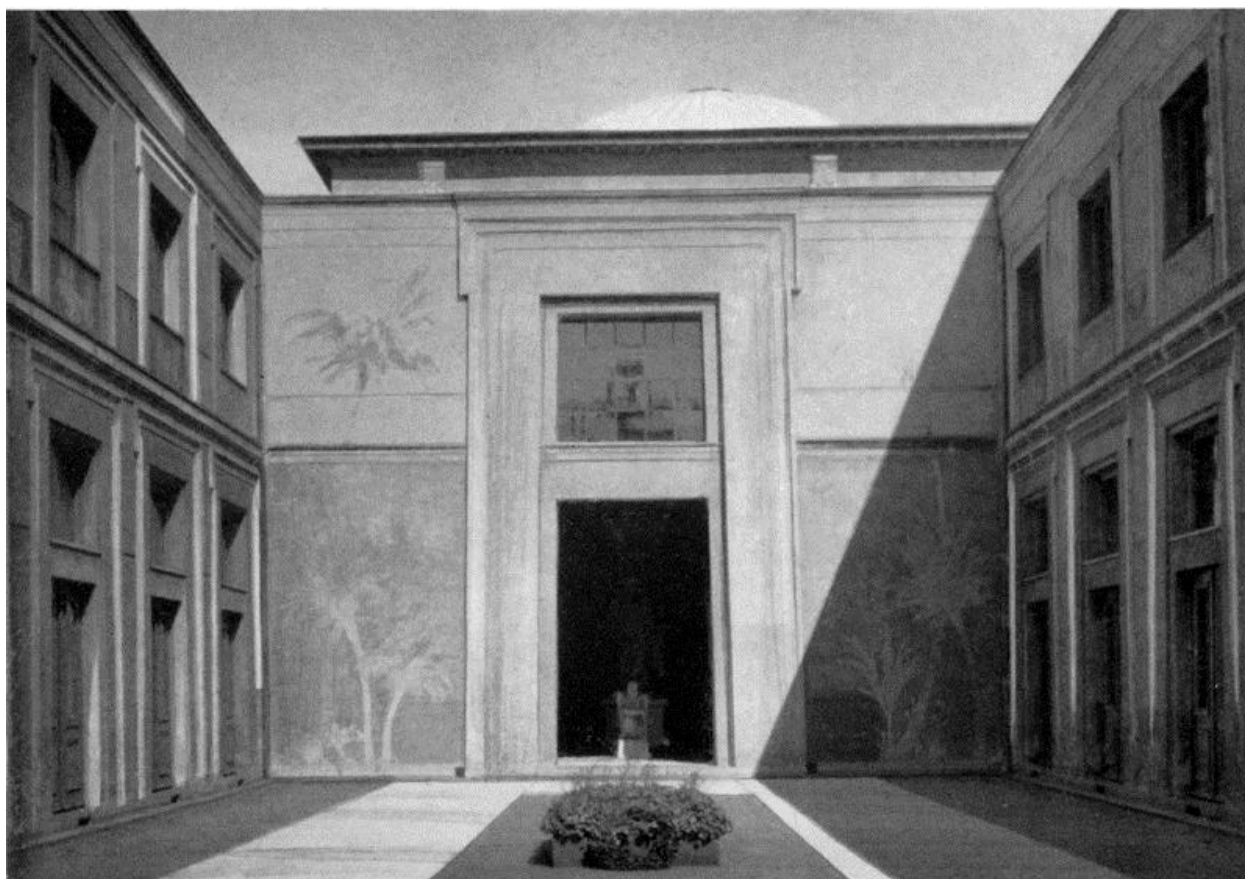
14 (в) Г. Л. Ф. Лавес: Ганновер, Оперный театр, 1845-52



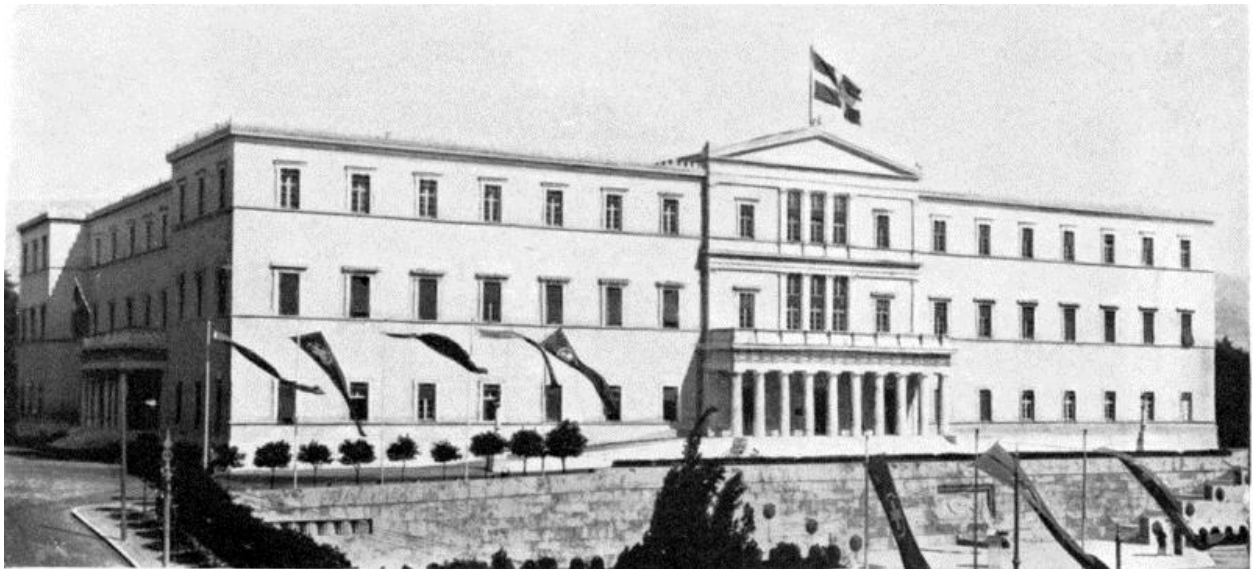
15 Ludwig Persius: Potsdam, Friedenskirche, 1845-8



16 (A) Leo von Klenze: Regensburg (nr), Walhalla, 1831-42]



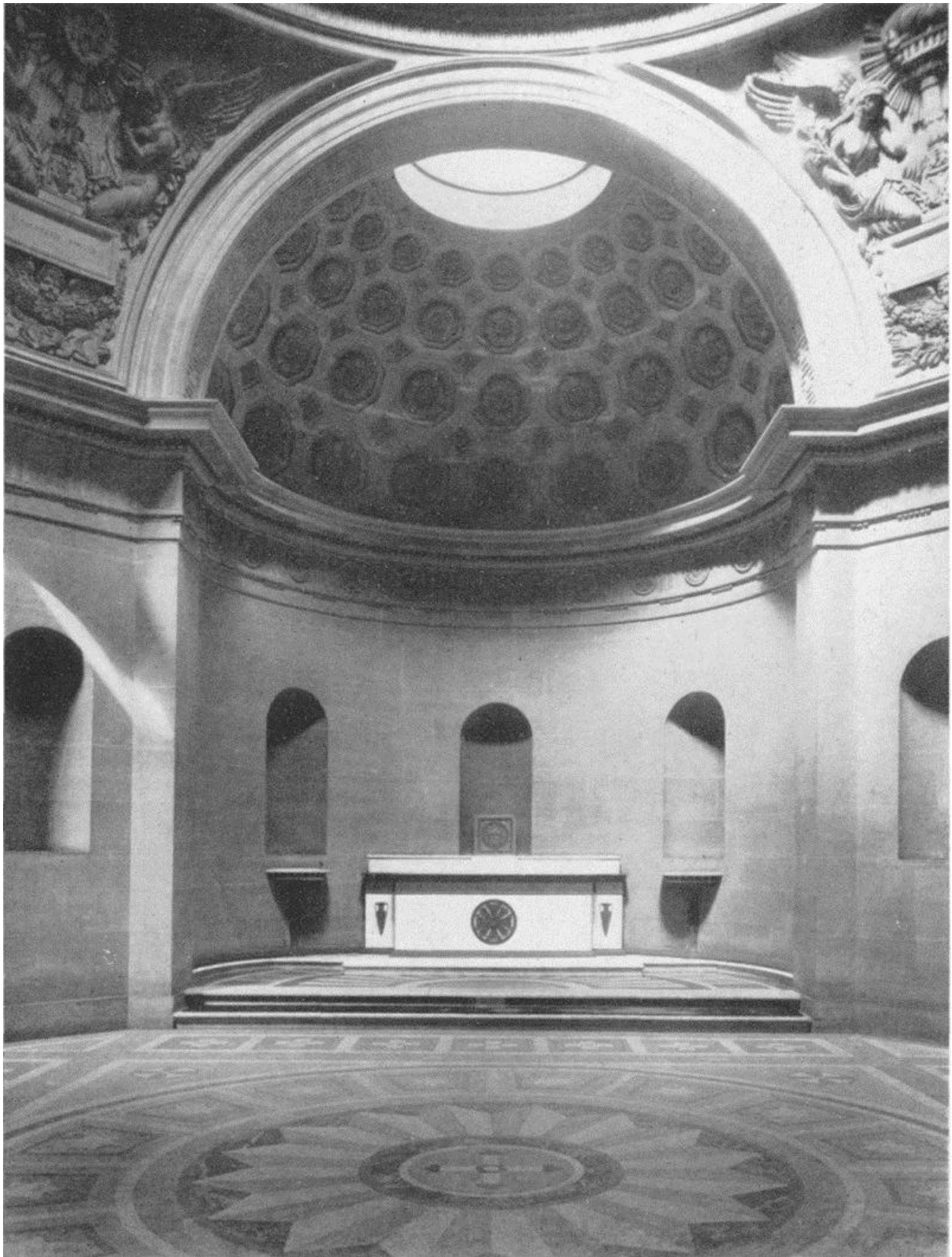
16 (B) М. Г. Б. Биндесболл: Копенгаген, музей Торвальдсена, корт, 1839-48



17 (A) Friedrich von Gärtner: Athens, Old Palace, 1837-41



17 (B) Peter Speeth: Würzburg, Frauenzuchthaus, 1809



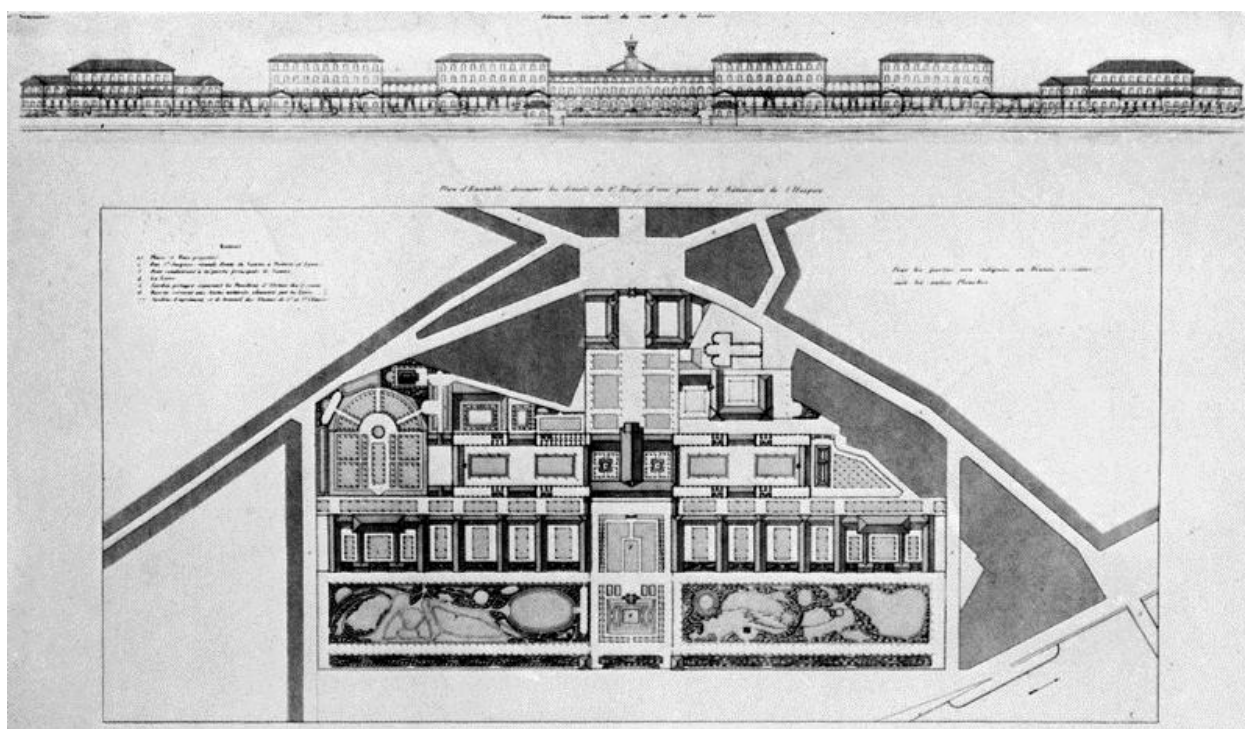
18 (A) P.-F.-L. Fontaine: Paris, Chapelle Expiatoire, 1816-24



18 (в) Л.-Х. Леба: Париж, Нотр-Дам-де-Лоретт, 1823-36



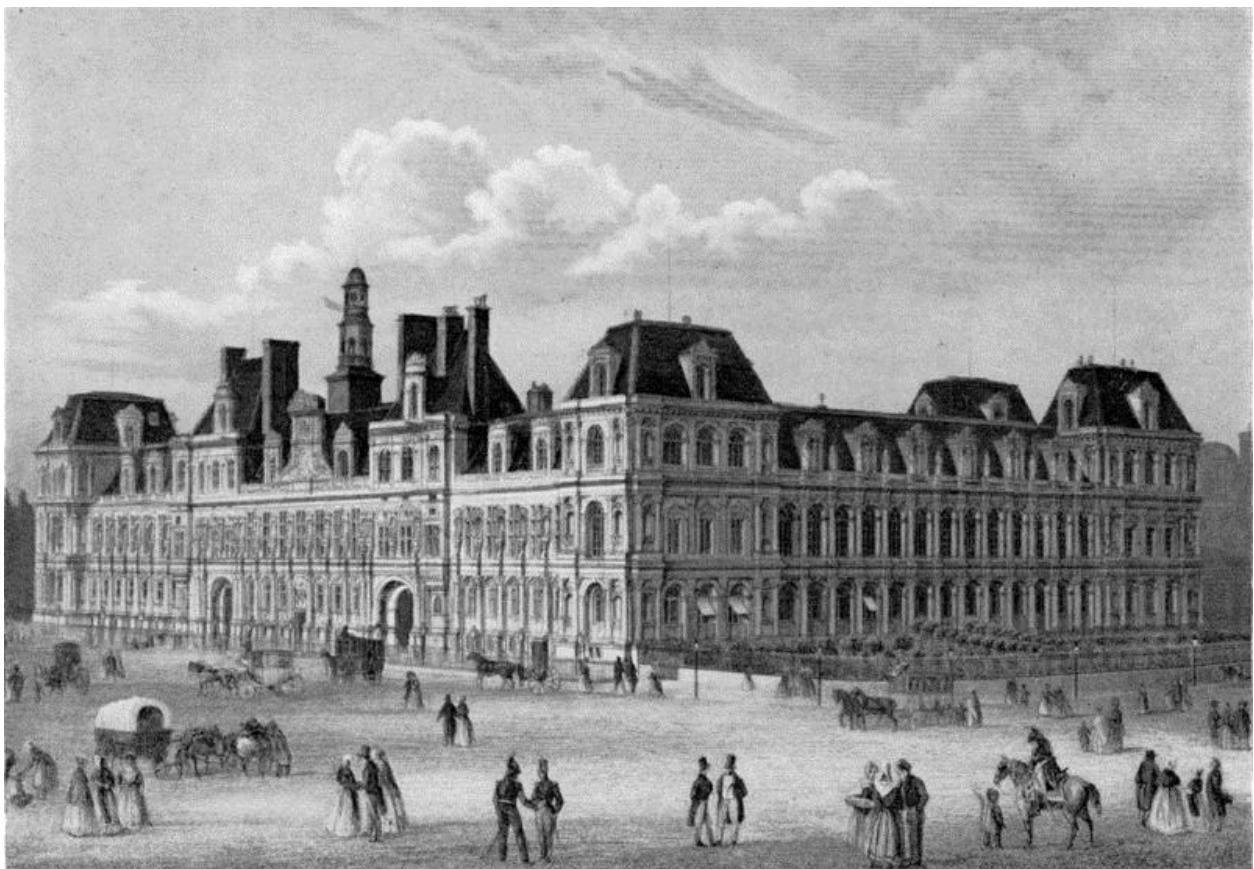
19 Ж.-Б. Лепер и Ж.-И. Хитторфф: Париж, Сен-Венсан-де-Поль, 1824-44



20 Douillard Frères: Nantes, Hospice Général, 1832-6



21 H.-P.-F. Labrouste: Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 1843-50



22 (А) Э.-Х. Годде и Ж.-Б. Лесюер:
Париж, пристройка к Отель-де-Виль, 1837-49



22 (В) F.-A. Duquesney: Paris, Gare de l'Est, 1847-52



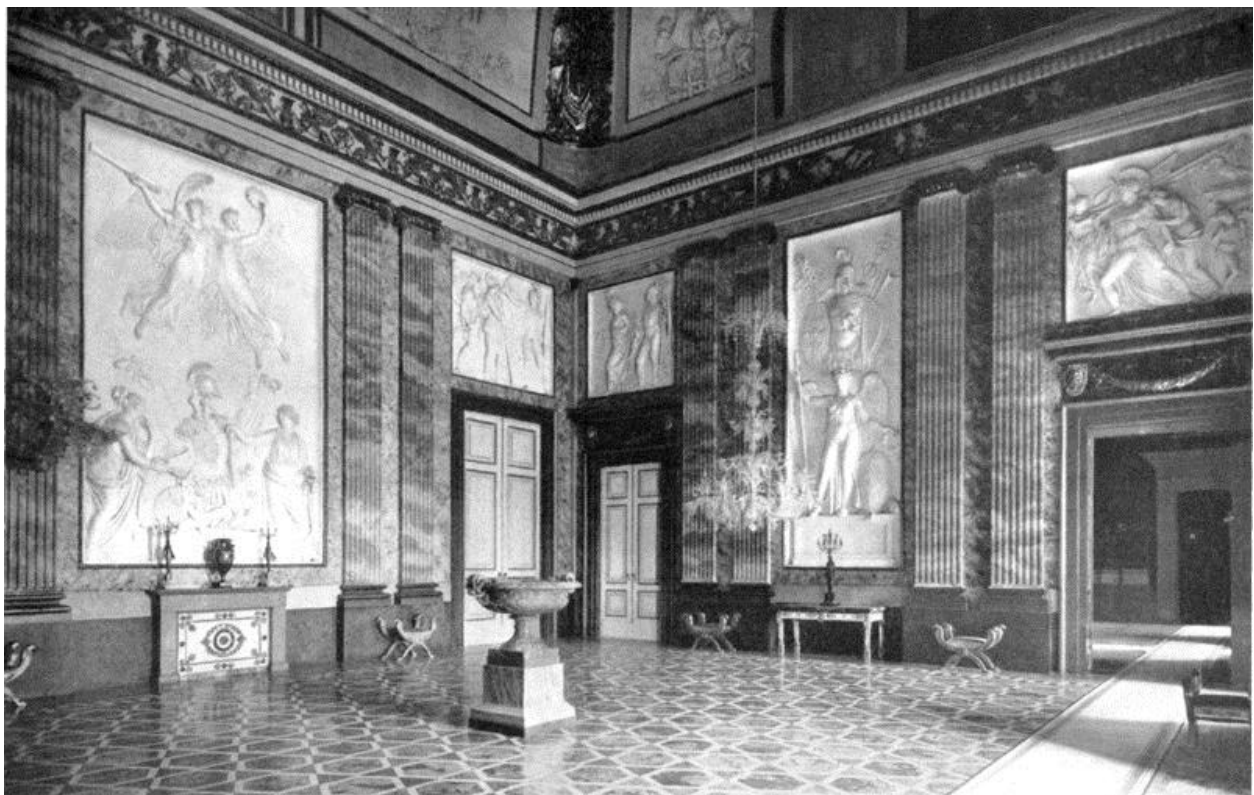
23 (A) Giuseppe Jappelli and Antonio Gradenigo: Padua, Caffè Pedrocchi, 1816-31



23 (B) Антонио Никколини: Неаполь, Оперный театр Сан-Карло, 1810-12



24 Raffaele Stern: Rome, Vatican Museum, Braccio Nuovo, 1817-21



25 г. н.э. Симона: Казерта, Королевский дворец, Сала-ди-Марте, 1807 г.



26 (A) Pietro Bianchi: Naples, San Francesco di Paola, 1816-24



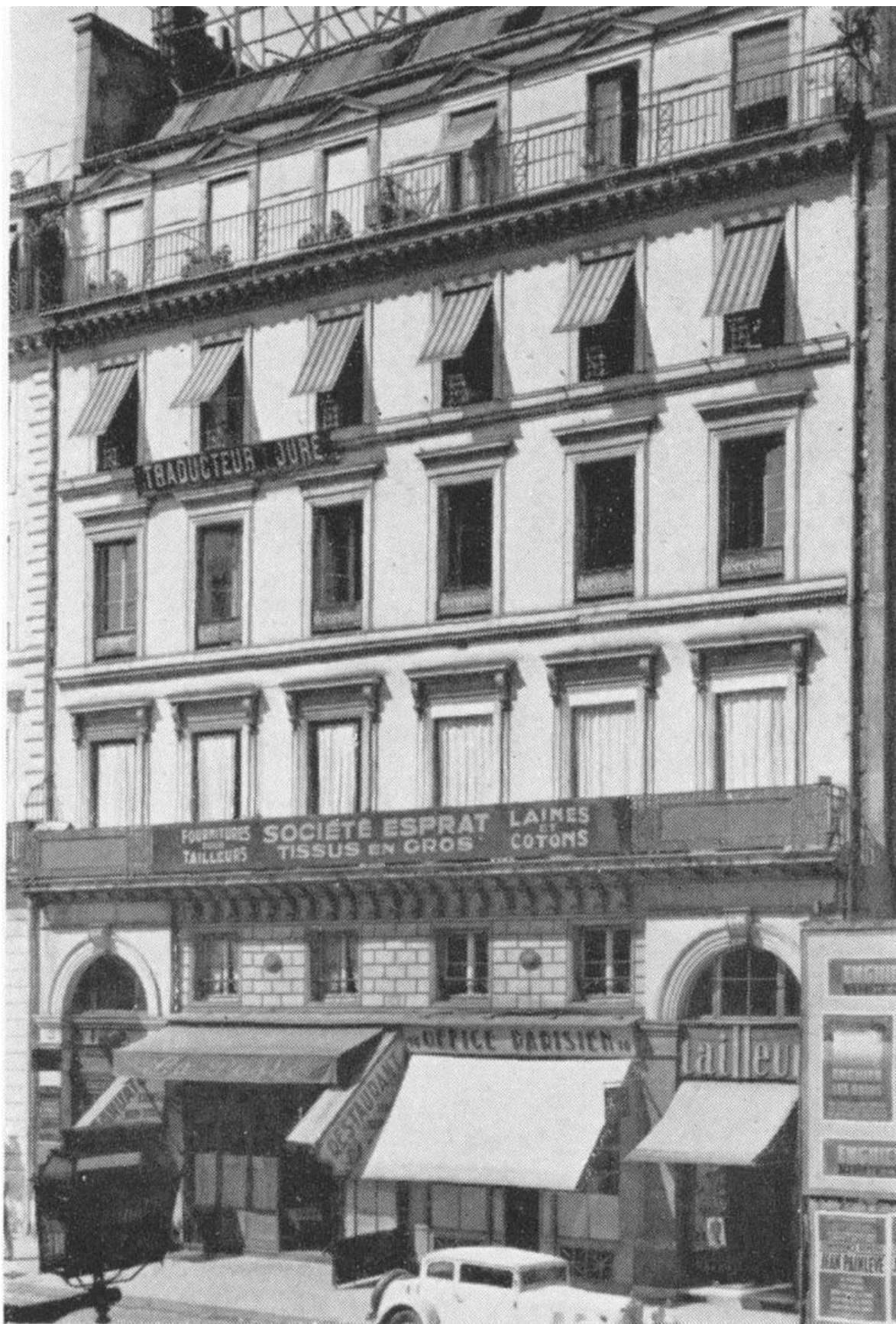
26 (B) Джузеппе Фриззи и другие: Турин, Пьяцца Витторио Венето, заложена в 1818 году, с "Гран Мадре ди Дио" Фердинандо Бонсиньоре, 1818-31



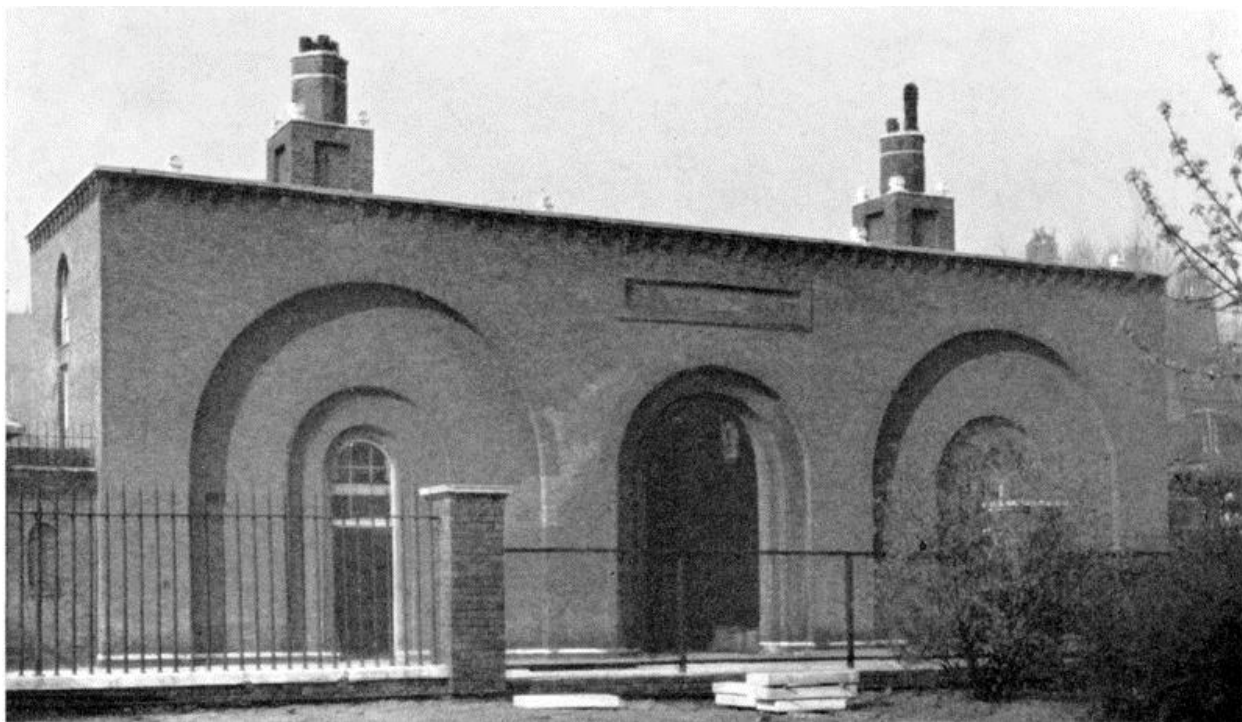
27 (А) А. А. Монферран: Петербург, Исаакиевский собор, 1817-57



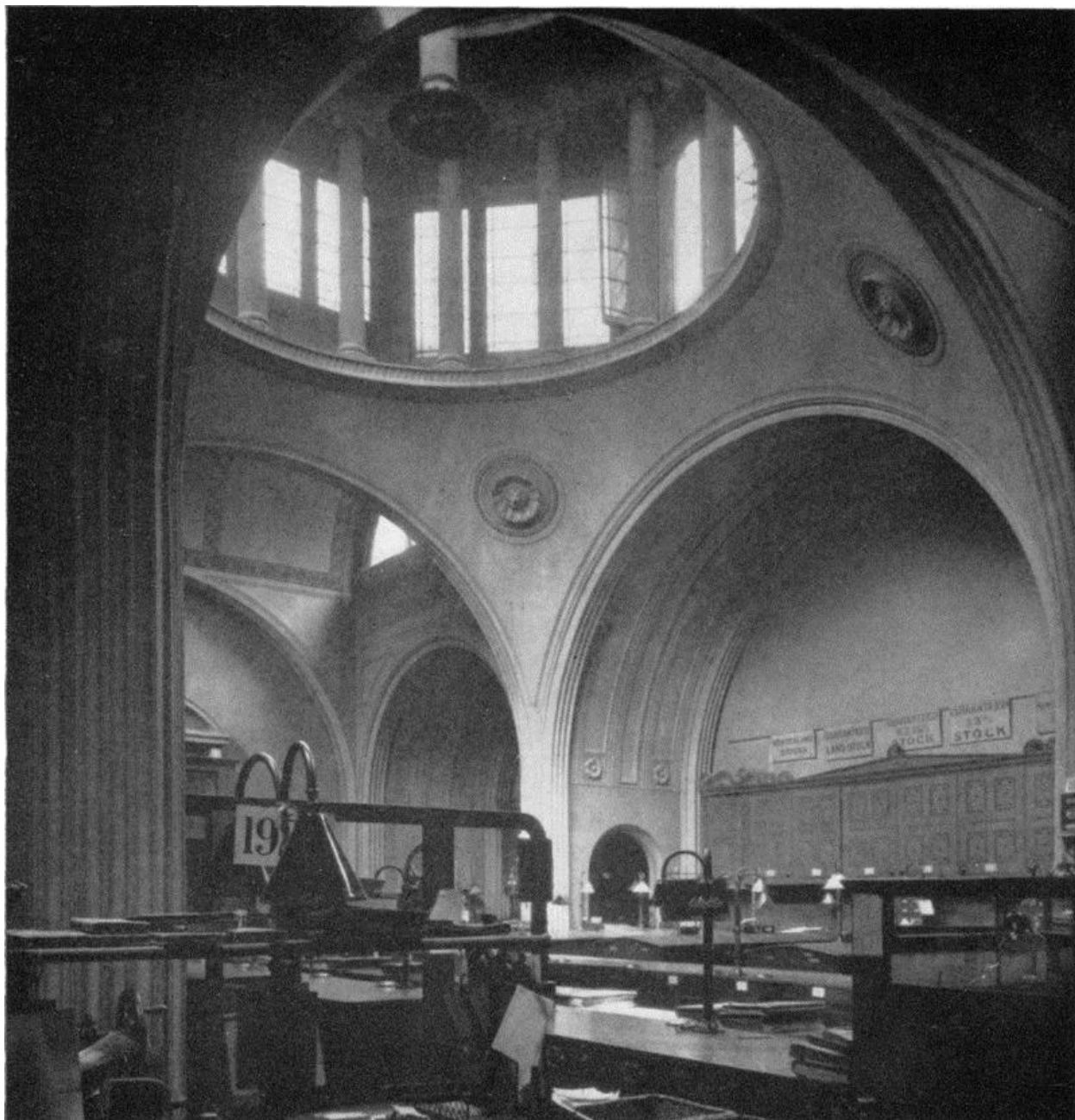
27(в) А. А. Монферран: Петербург, Александровская колонна, 1829; и К. И. Росси: Петербург, Арки Генерального штаба, 1819-29



(с) А.-Ж. Пеллеше: Париж, многоквартирный дом,
Биржевая площадь, 10, 1834 г.



28 (А) Сэр Джон Соун: Лондон, Королевский госпиталь, Челси, Конюшни, 1814-17 гг.



28 (в) Сэр Джон Соун: Лондон, Банк Англии, Министерство по делам колоний, 1818-23 гг.



29 Александр Томсон: Глазго, Свободная церковь на Каледония-Роуд, 1856-187 гг.



30 Джон Нэш: Лондон, площадь Пикадилли и Лоуэр-Риджент-стрит, 1817-19 гг.



31 Лондон, уголок Гайд-парка: Децимус Бертон, Экран, 1825; Арка, 1825;
Уильям Уилкинс, больница Святого Георгия, 1827-8;
Бенджамин Дин Уайатт, Эпсли-Хаус, 1828



32 Джон Нэш и Джеймс Томсон: Лондон, Риджентс-парк, Камберленд-Террас. 1826-7



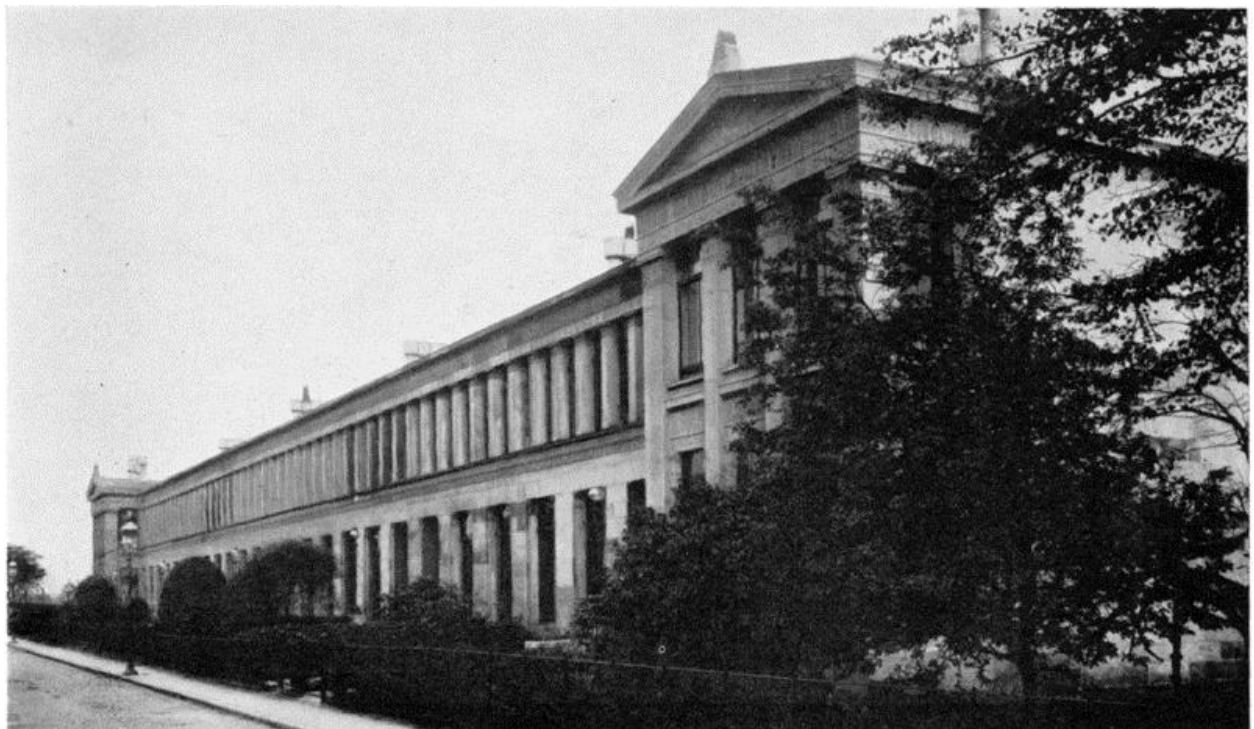
33 Сэр Роберт Смирк: Лондон, Британский музей, южный фронт, завершено в 1847 году



34 (А) Х. Л. Элмс: Ливерпуль, зал Святого Георгия, 1841-54



34 (в) W. H. Playfair: Эдинбург, Королевский шотландский институт (*справа*),
Национальная галерея Шотландии и Колледж Свободной церкви,
1822-36, 1850-4 и 1846-50



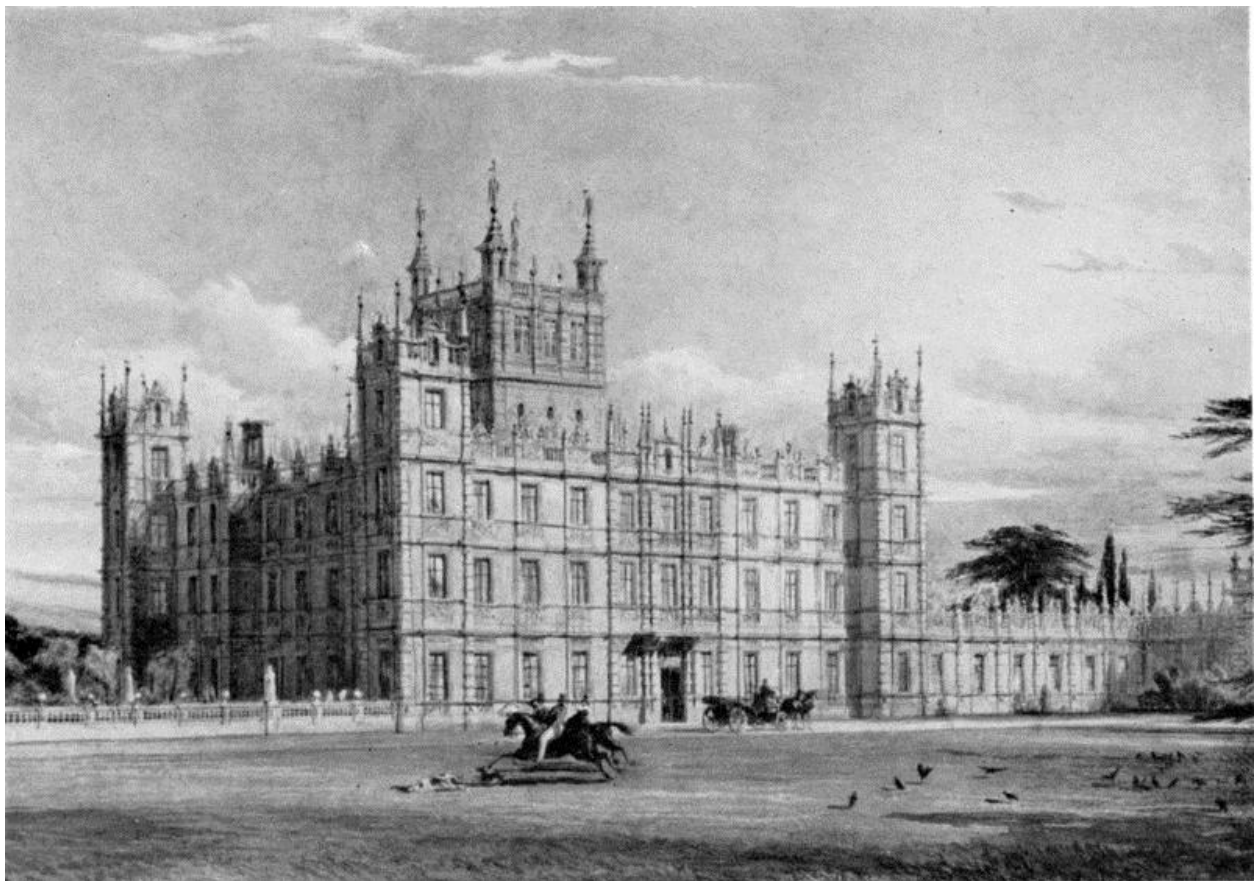
35 (а) Александр Томсон: Глазго, Морей-Плейс, Стратбунго, 1859 г.



35 (в) Сэр Чарльз Барри: Лондон, Клуб путешественников и Реформ-клуб, 1830-2 и 1838-40



36 Дж. Уайлд: Лондон, Крайст-Черч, Стритем, 1840-2



37 (А) Сэр Чарльз Барри: оригинальный дизайн замка Хайклер, Хэмпшир, ок. 1840 г.



37 (В) Катберт Бродрик: Лидс, Зерновая биржа, 1860-3



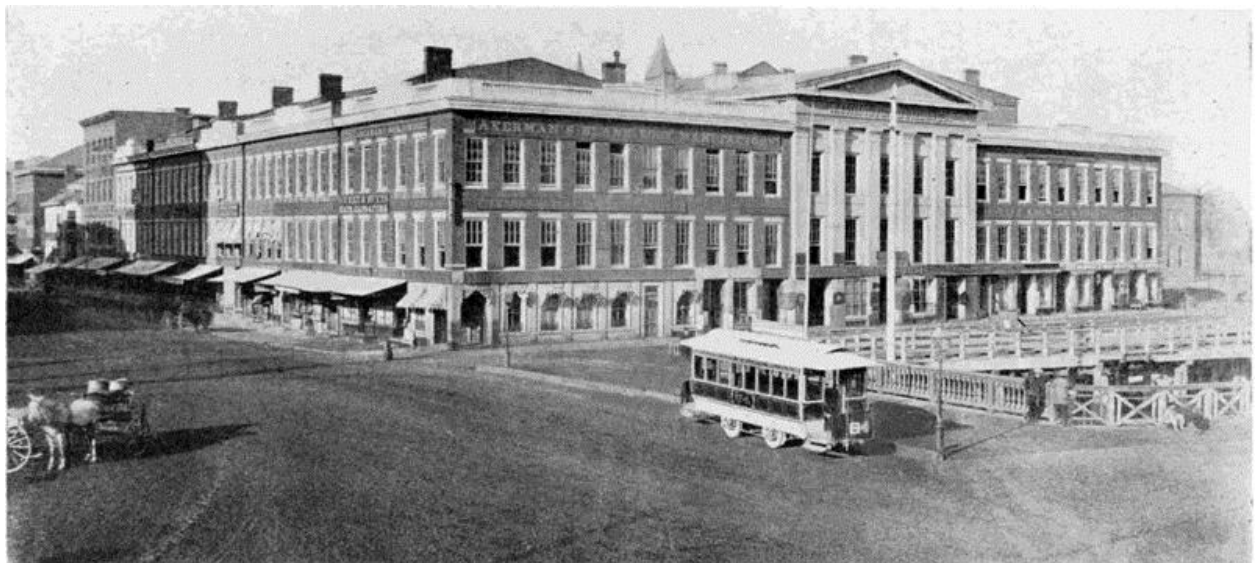
38 (А) Роберт Миллс: Вашингтон, Министерство финансов, 1836-42



38 (В) Томас Джефферсон: Шарлоттсвилл, Вирджиния, Университет Вирджинии, 1817-26



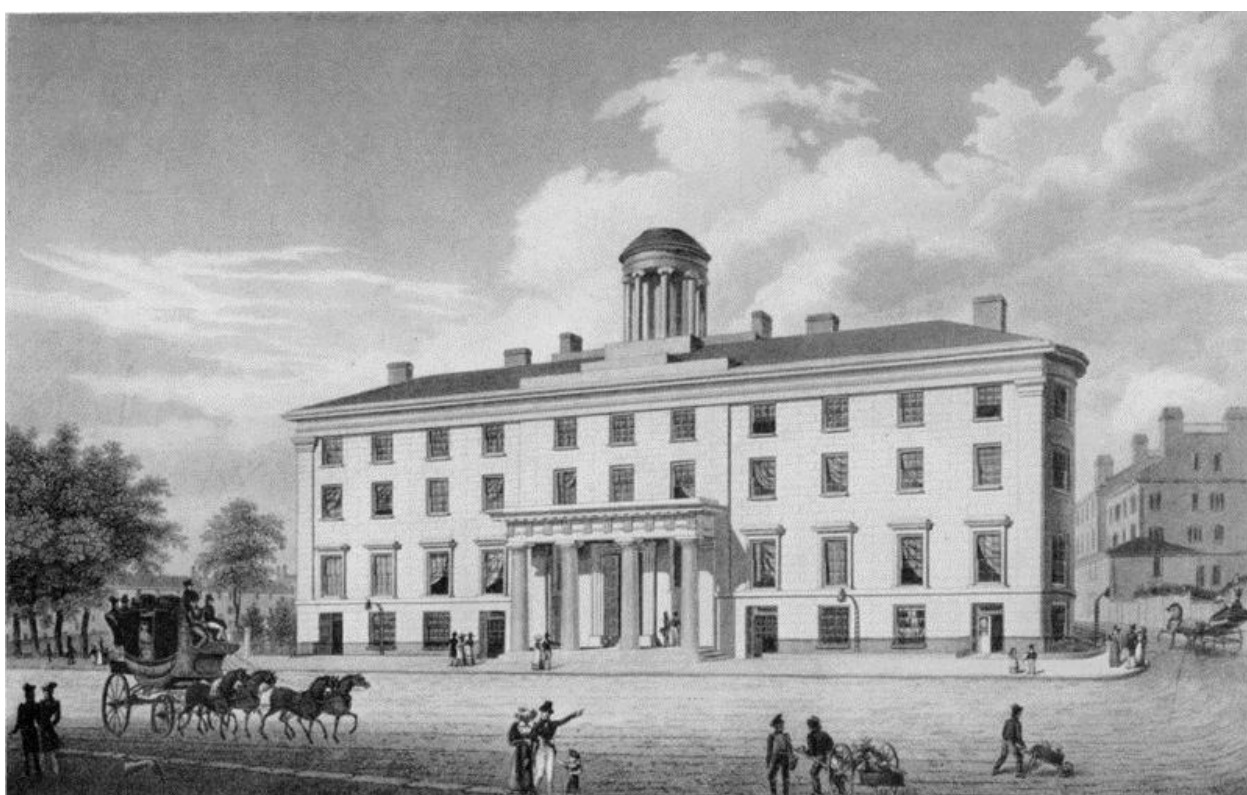
39 (А) Томас У. Уолтер и другие: Колумбус, Огайо, Капитолий штата, 1839-61



39 (В) Джеймс К. Баклин: Провиденс, Р.И., здания Вашингтона, 1843 г.



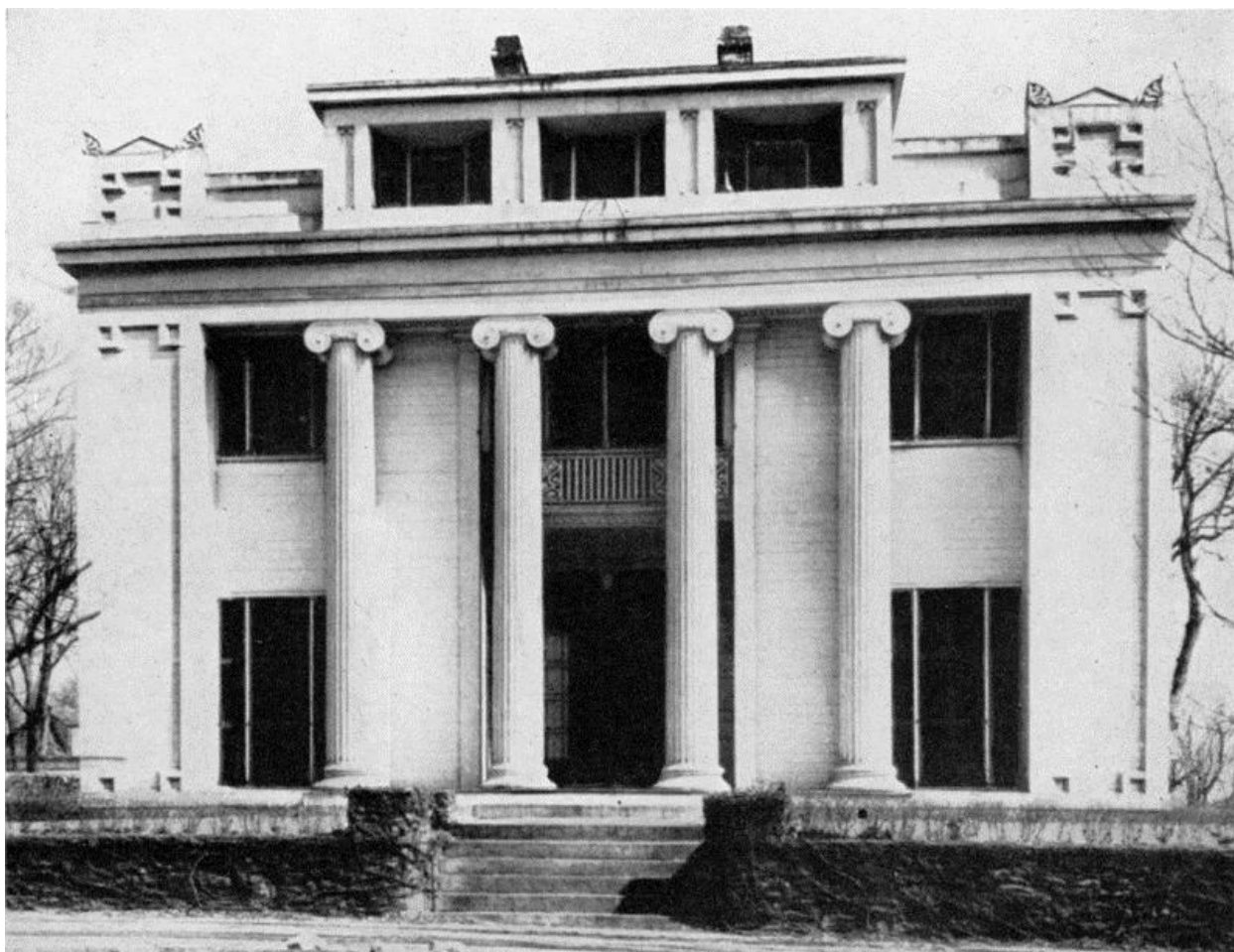
40 Уильям Стрикленд: Филадельфия, Торговая биржа, 1832-4



41 Исайя Роджерс: Бостон, Тремонт-Хаус, 1828-9



42 (А) Эй Джей Дэвис: Нью-Йорк, Колоннад-Роу, 1832 г.



42 (в) Рассел Уоррен: Ньюпорт, Р.И., Элмхерст, ок. 1833



43 (А) Генри А. Сайкс: Спрингфилд, Массачусетс, дом Стеббинса, 1849 г.



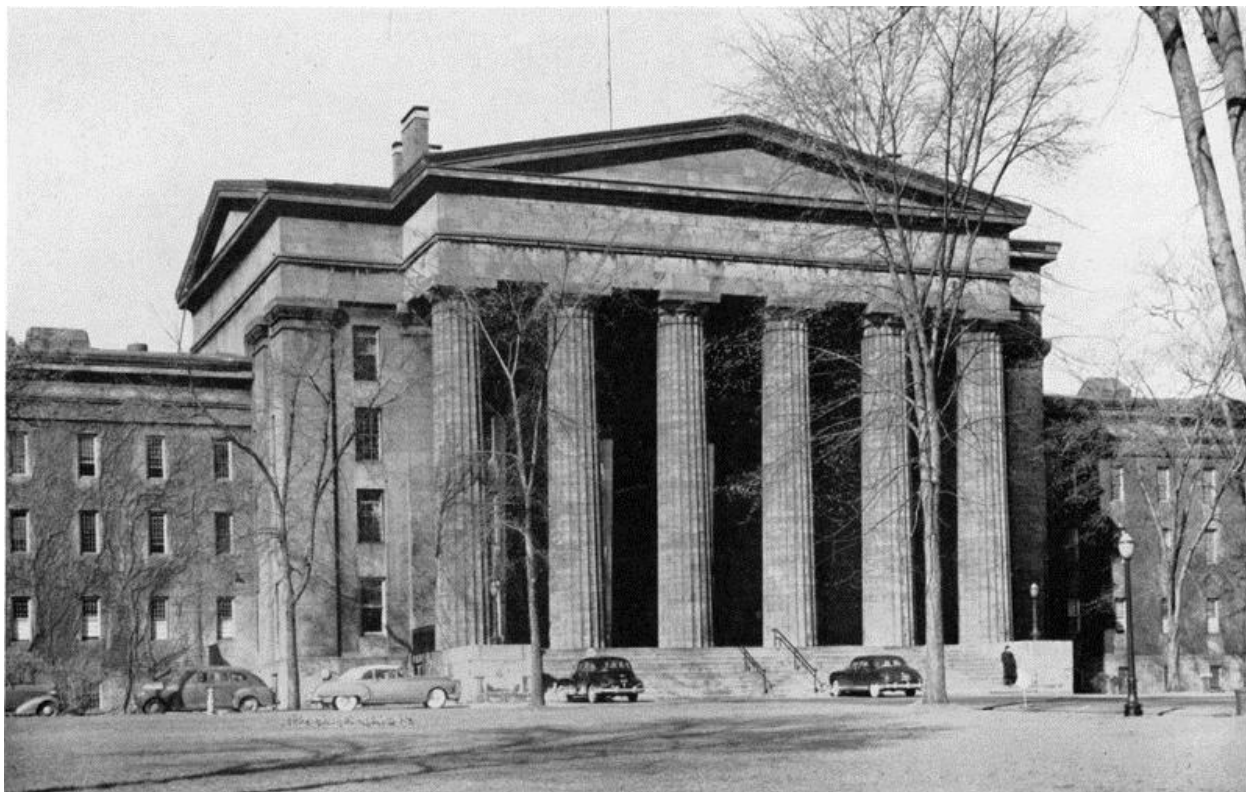
43 (Б) Александр Пэррис: Бостон, дом Дэвида Сирса, 1816 г.



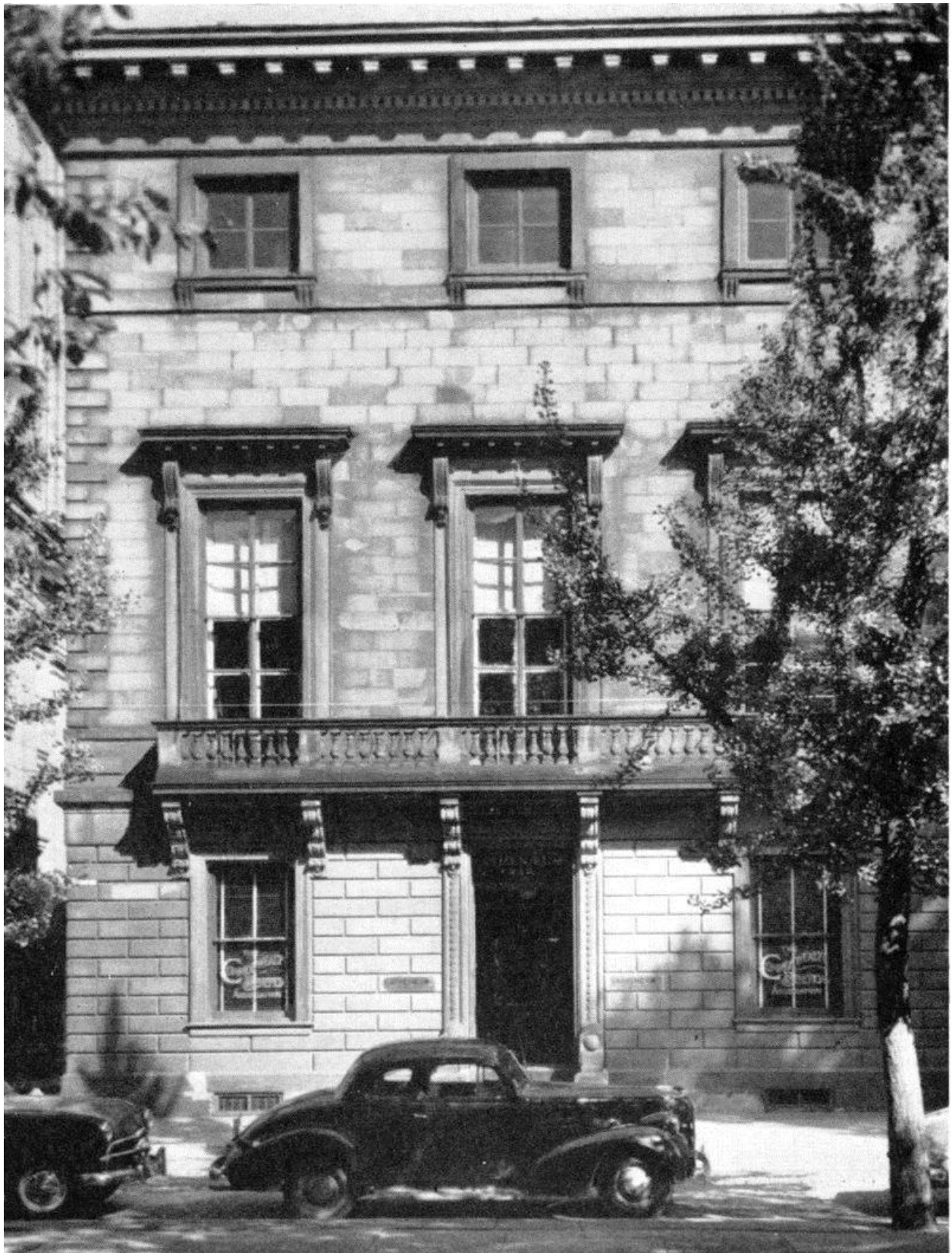
44 Томас А. Теффт: Провиденс, Р.И., Юнион Стейшн, начало 1848 г.



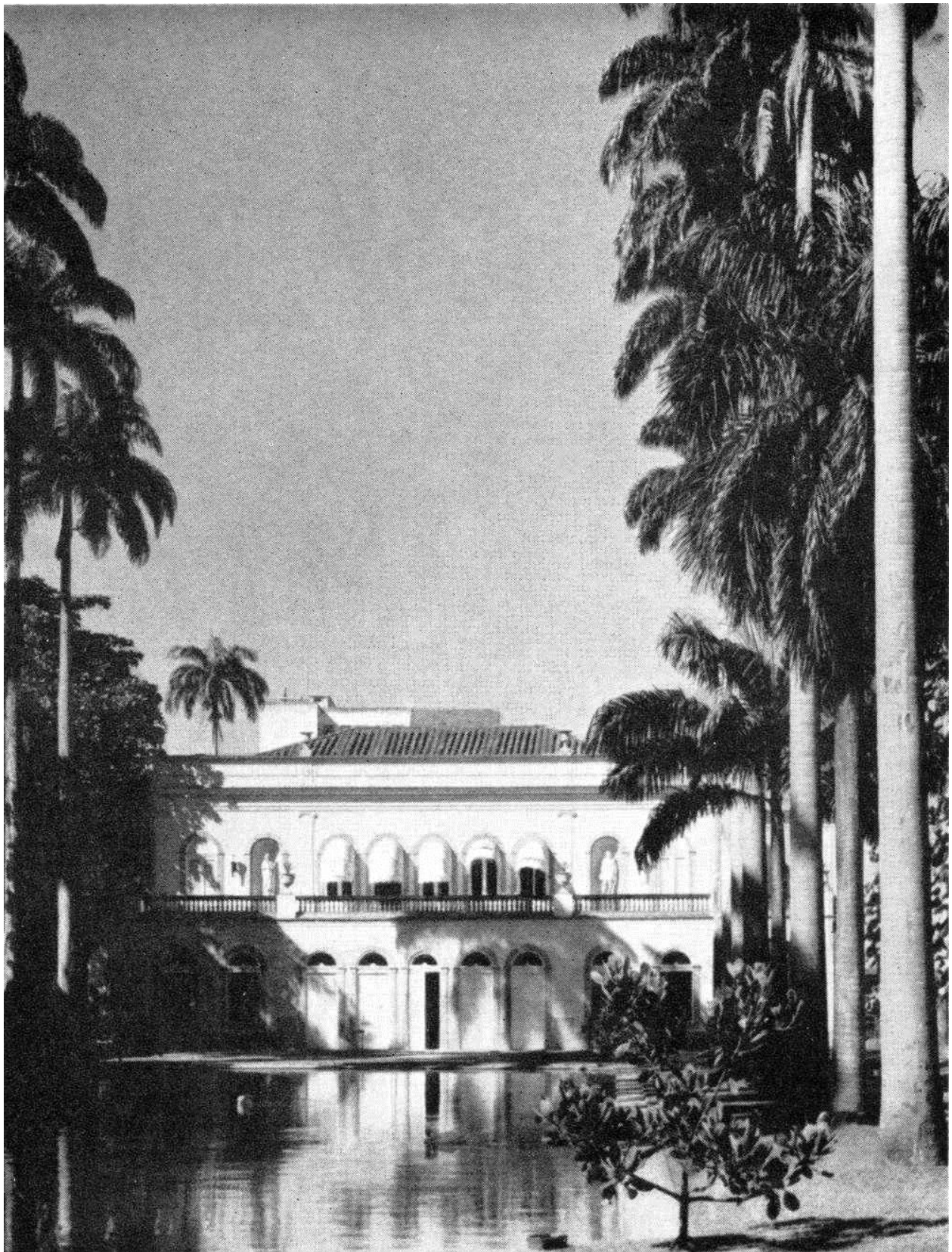
Амхерст, Массачусетс, 45, Амхерстский колледж, общежития, 1821-2, Часовня, 1827



46 Уильям Кларк: Утика, Нью-Йорк, психиатрическая лечебница, 1837-43



47 (А) Джон Нотман: Филадельфия, Атенеум, 1845-7



47 (в) Дж. М. Дж. Ребело: Рио-де-Жанейро, Дворец Итамарати, 1851-1854



48 Джон Нэш: Брайтон, Королевский павильон, реконструирован в 1815-23 годах



49 К. А. Басби: замок Гврих, недалеко от Абергеле, построен в 1815 году



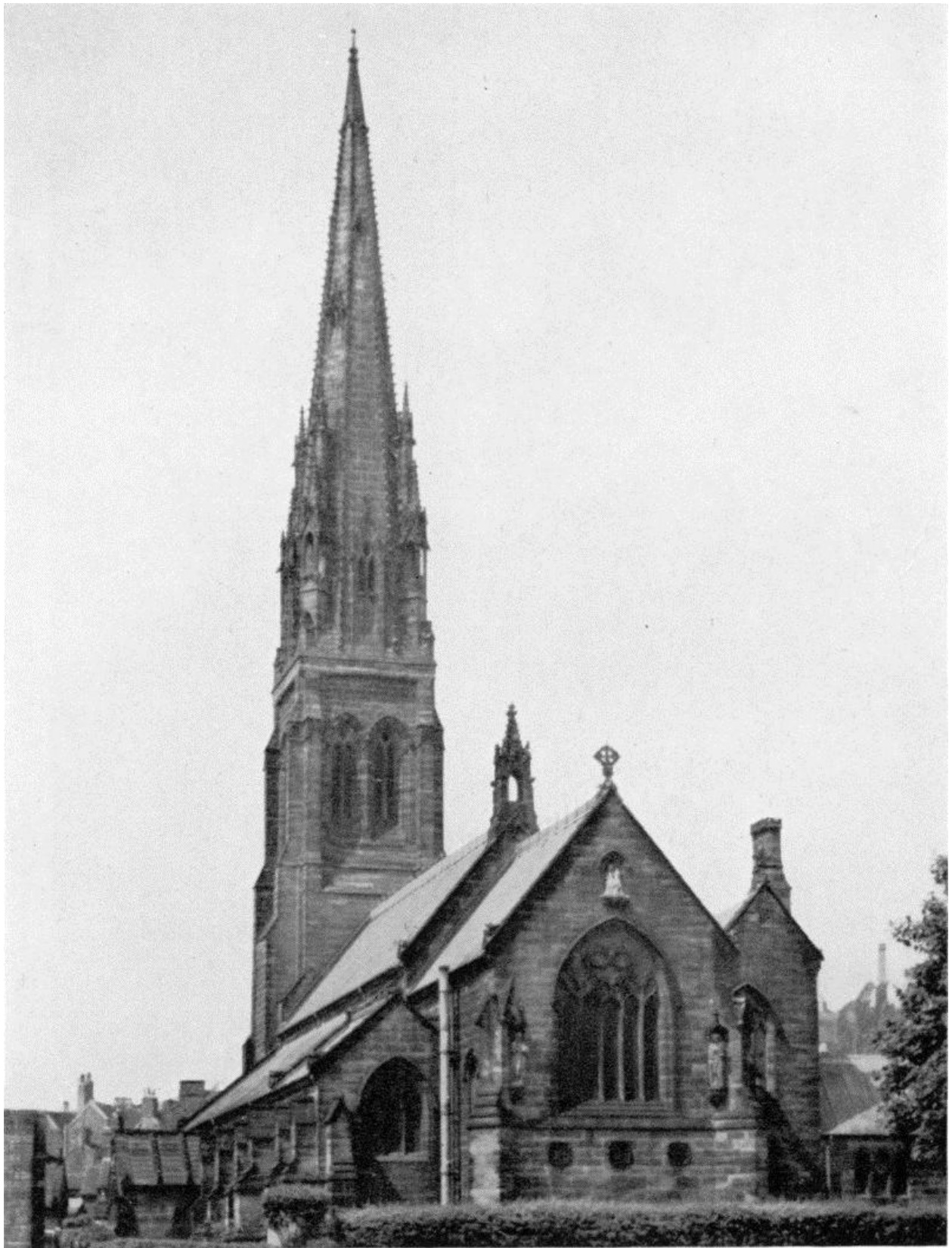
50 (А) Джон Нэш: Блейз Хэмлет, близ Бристоля, 1811 г.



50 (в) Томас Рикман и Х. Хатчинсон: Кембридж, колледж Святого Иоанна, Нью-Корт, 1825-31



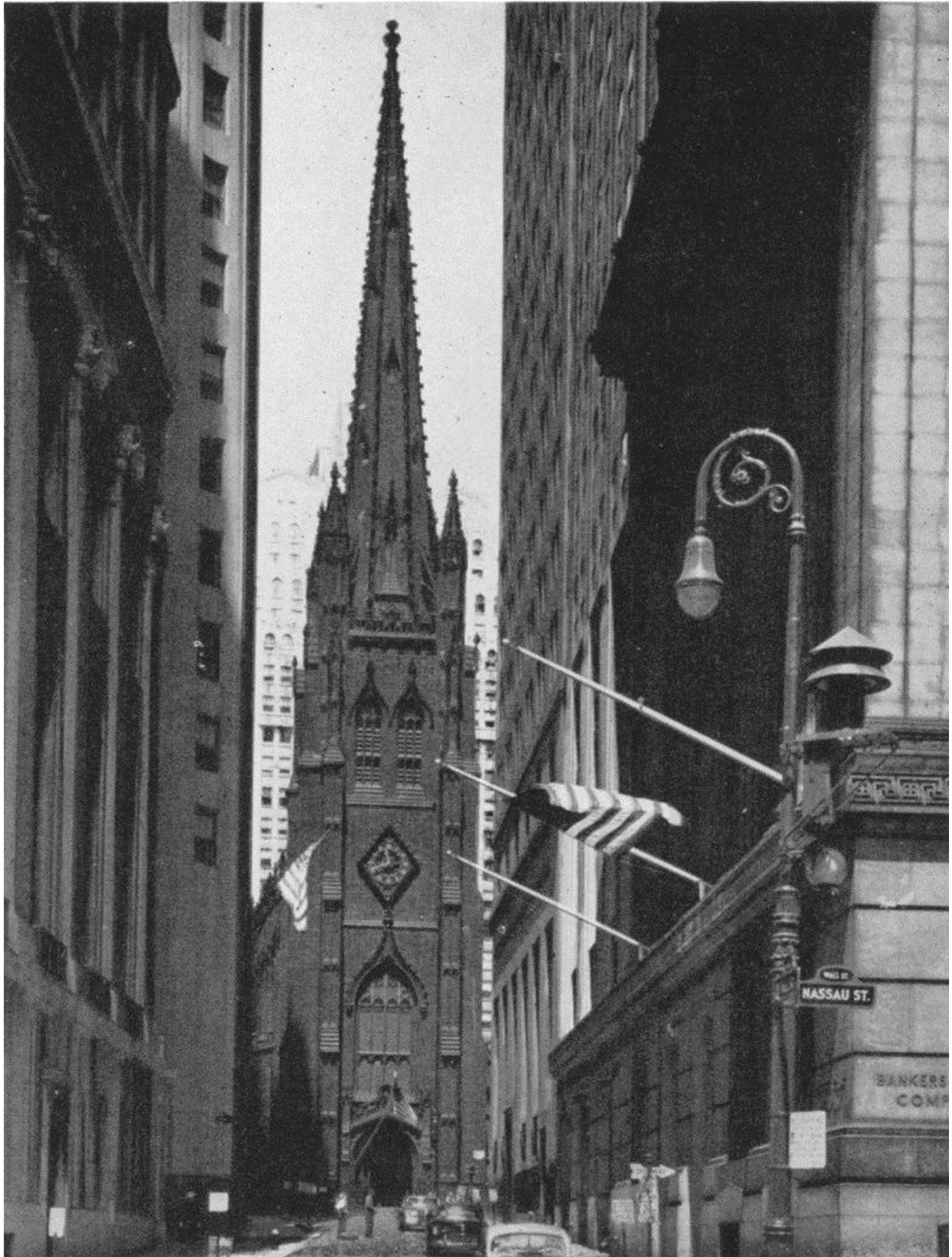
51 Г. М. Кемп: Эдинбург, памятник сэру Вальтеру Скотту, 1840-6



52 (А) А. В. Н. Пугин: Чидл, Стаффордшир, Сент-Джайлс, 1841-6



52 (в) Сэр Г. Г. Скотт: Гамбург, Николаевская кирха, 1845-63



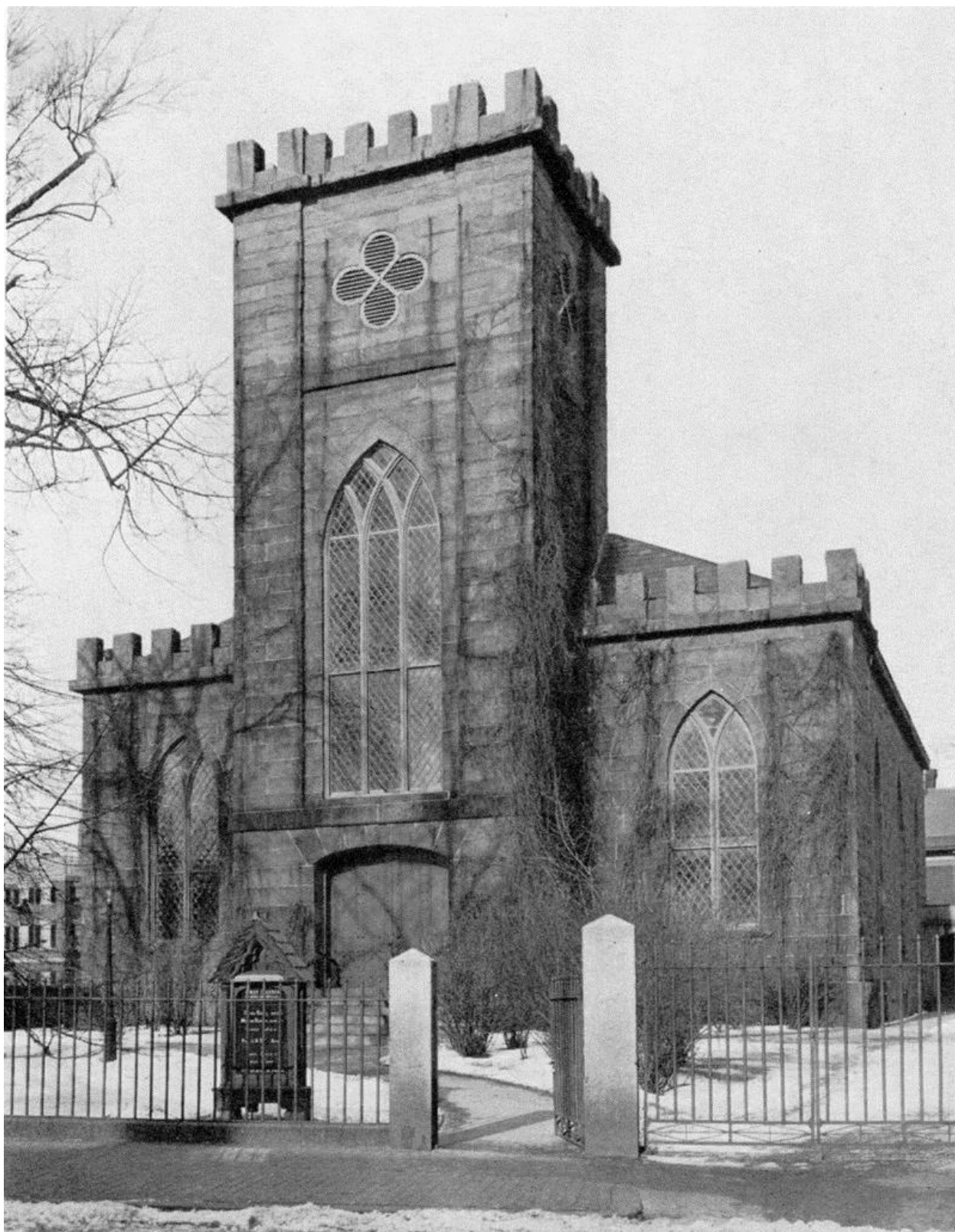
53 (А) Ричард Апджон: Нью-Йорк, церковь Троицы, ок. 1844-6



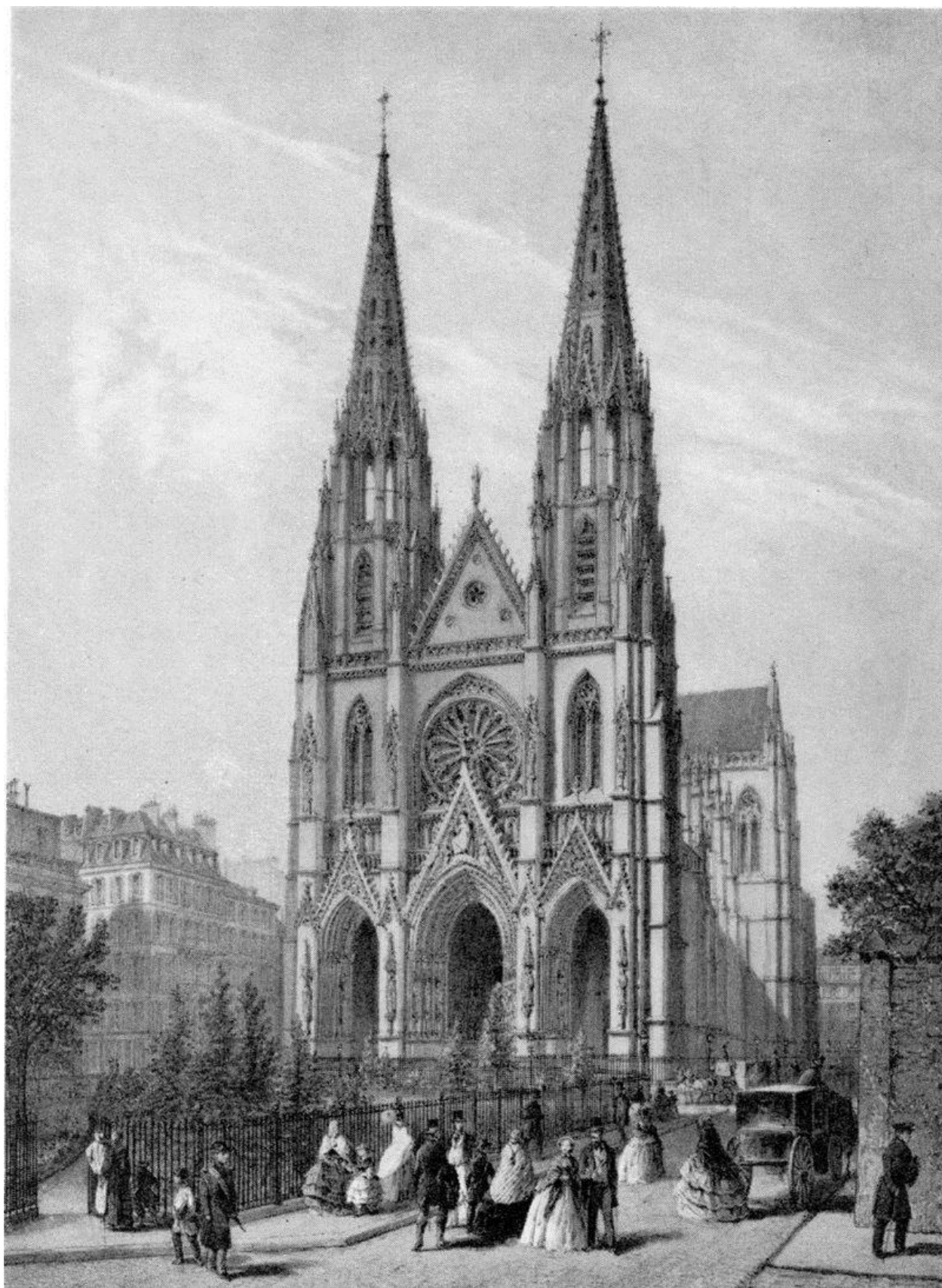
53 (в) Ричарда Апджона: Утика, Нью-Йорк, мэрия, 1852-3



54 Сэр Чарльз Барри: Лондон, Здание парламента, 1840-65



55 (А) Салем, Массачусетс, Первая Унитарианская церковь (Север) Церковь, 1836-7



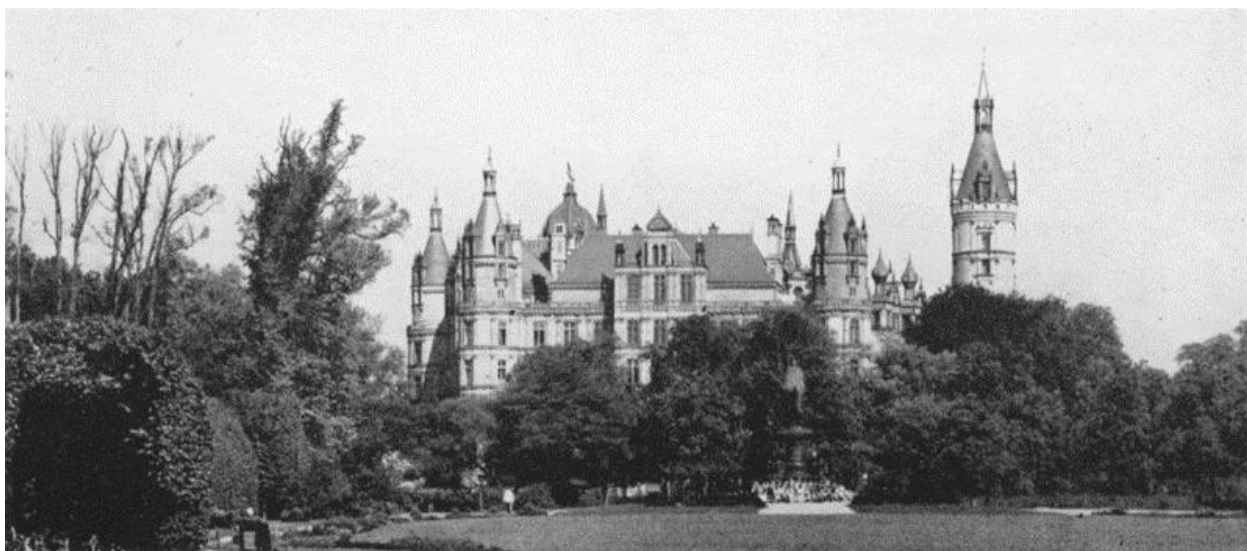
55 (в) Ф.-К. Гау и Теодор Баллу: Париж, Сент-Клотильда, 1846-57



56 Э.-Э. Виоле-ле-Дюк: Париж, многоквартирный дом, улица Льеж, 1846-8



57 (А) Алексис де Шатонеф и Ферсенфельд:
Гамбург, Петрикирхе, 1843-9



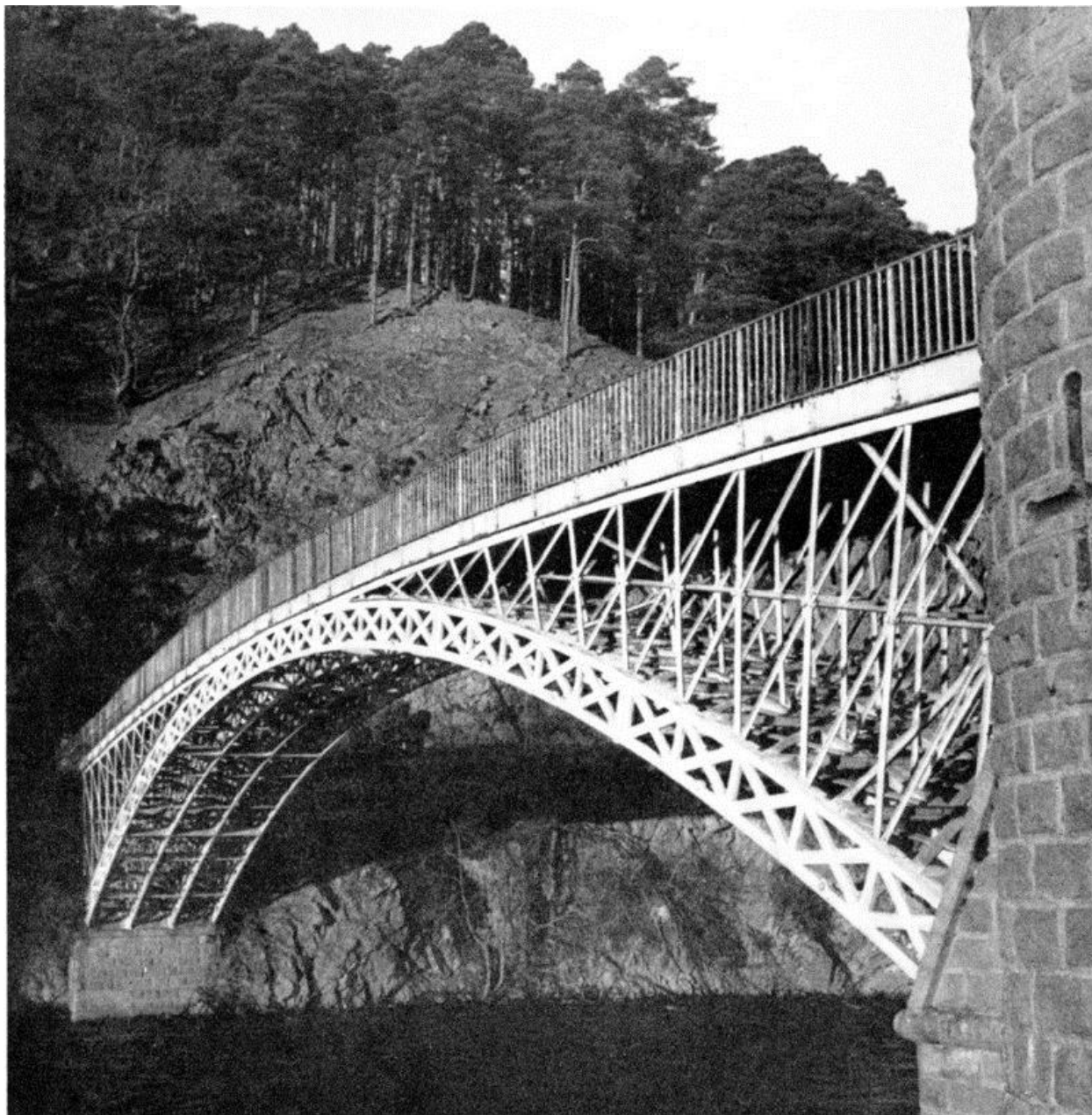
57 (B) G. A. Demmler and F. A. Stüler: Schwerin, Schloss, 1844-57



58 (A) Джон Нэш: Брайтон, Королевский павильон, Кухня, 1818-21



58 (в) Томас Телфорд: Менайский пролив, мост Менай, 1819-24



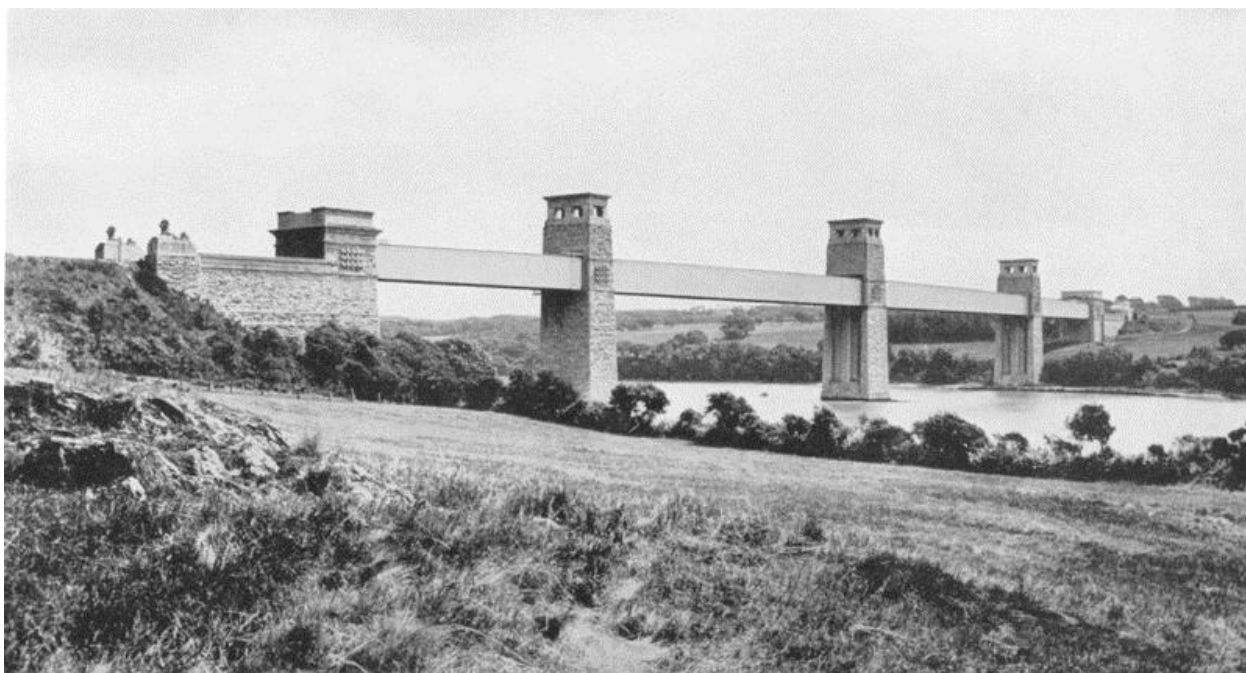
59 Томас Телфорд: мост Крейгеллахи, 1815 г.



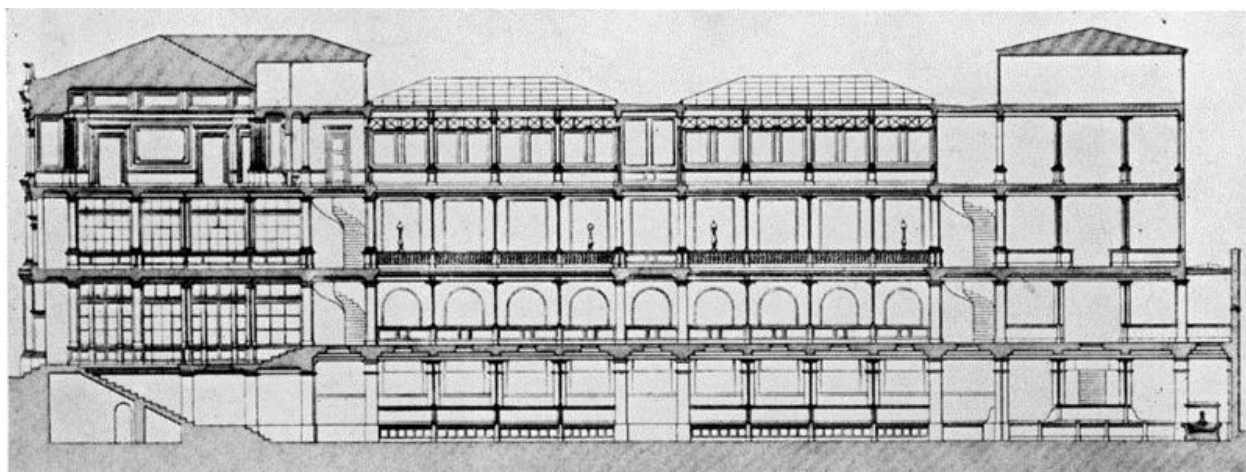
60 (А) Джон А. Реблинг: Ниагарский водопад,
Подвесной мост, 1852 г.



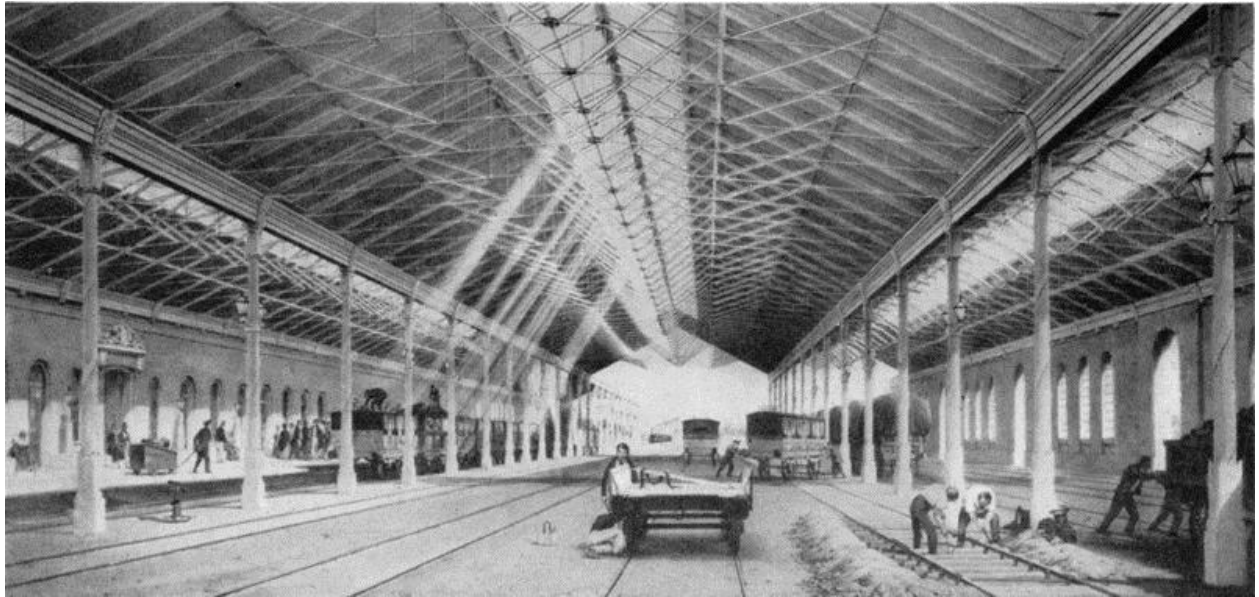
60 (в) Томас Хоппер: Лондон, Карлтон-хаус,
консерватория, 1811-12



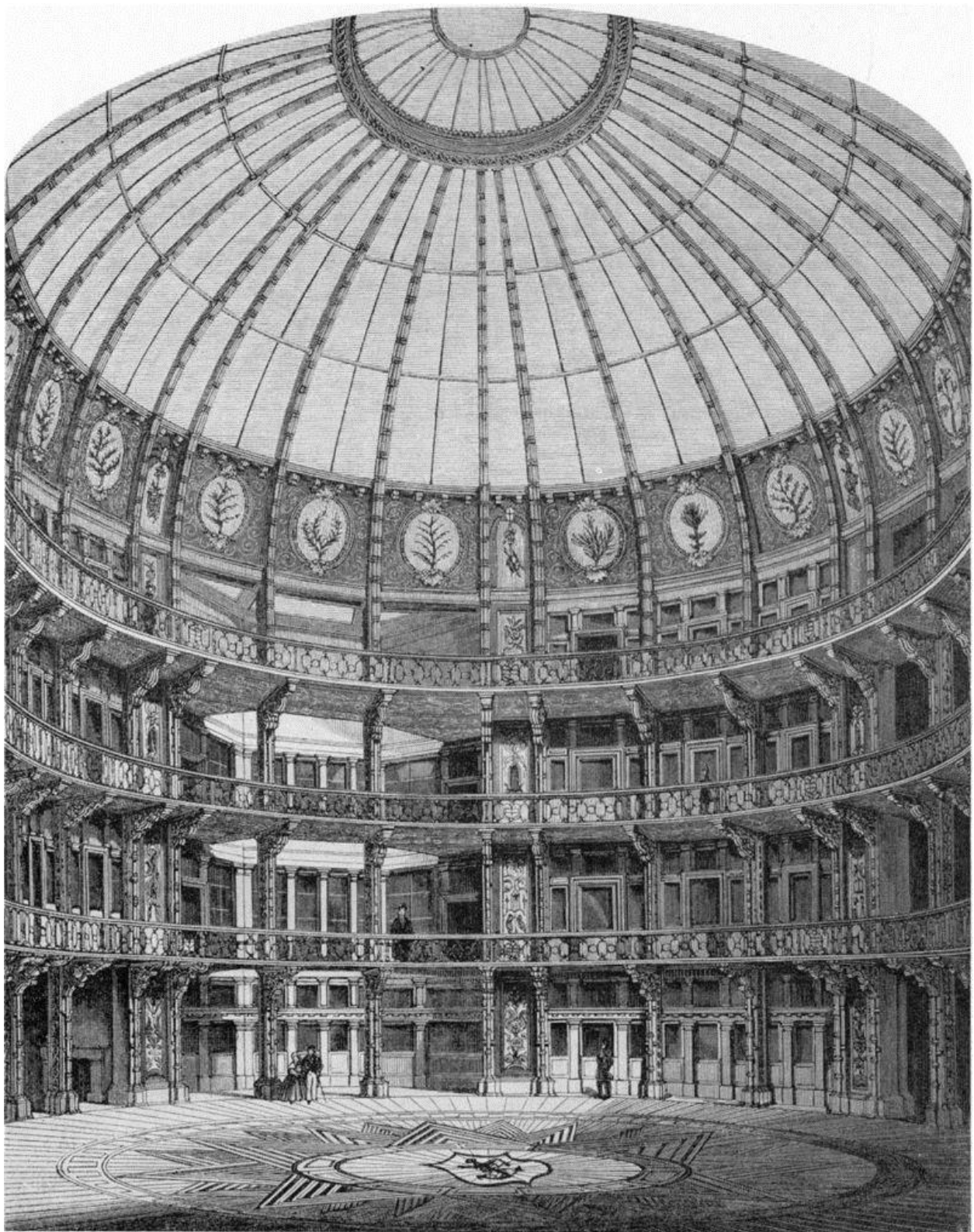
61 Роберт Стивенсон и Фрэнсис Томпсон: Менайский пролив, Британский мост, 1845-50



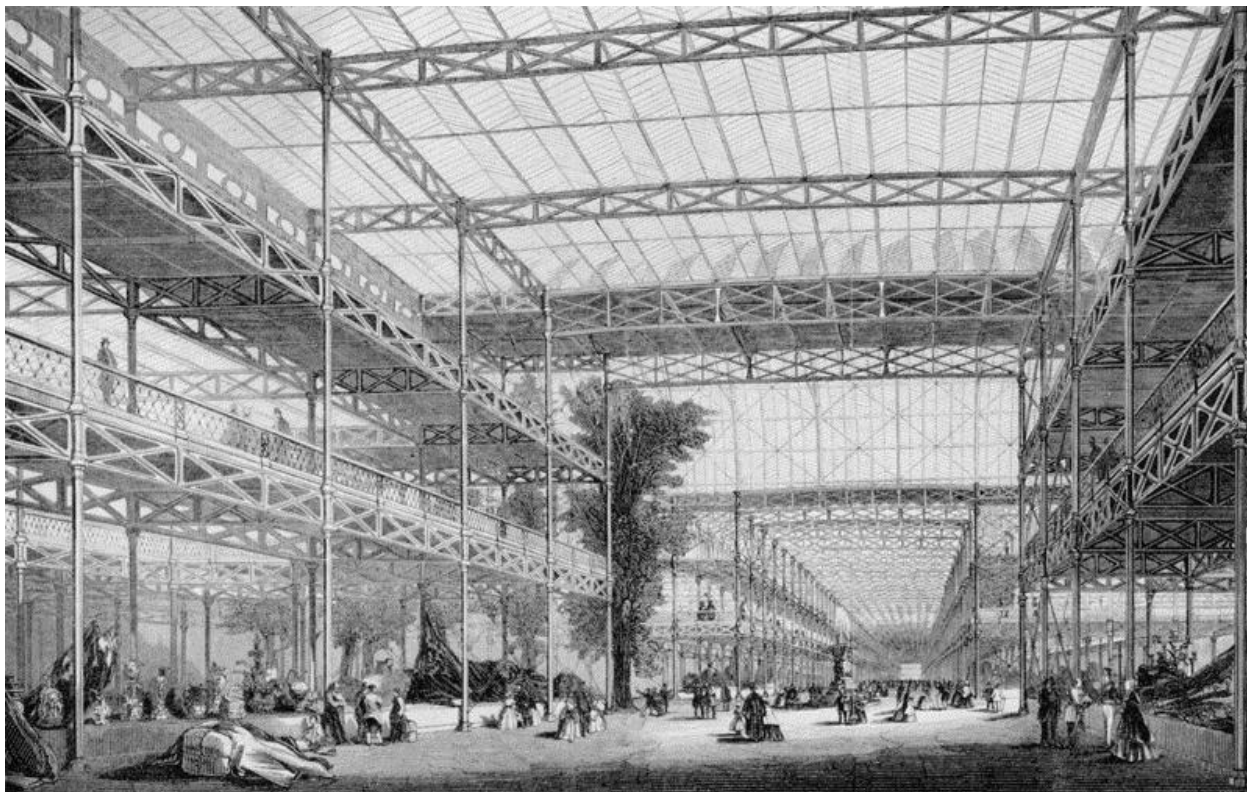
62 (A) Grisart & Froehlicher: Paris, Galeries du Commerce et de l'Industrie,
section, 1838



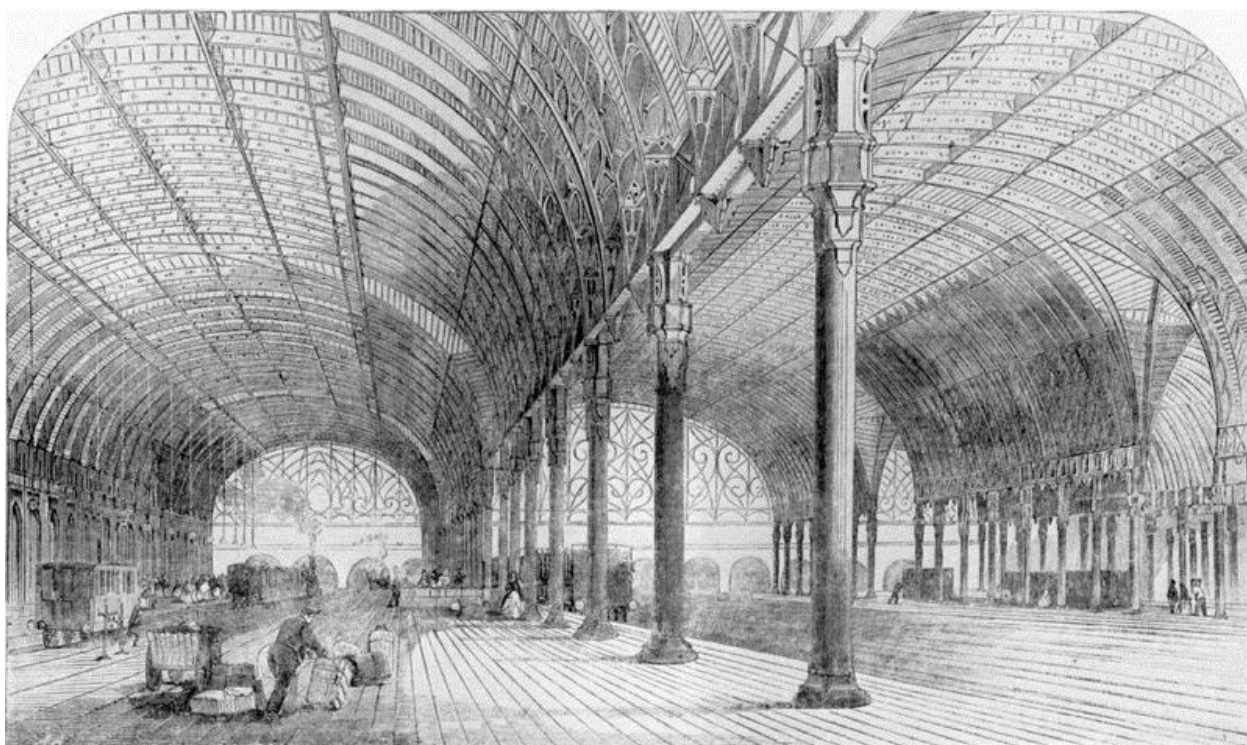
62 (в) Роберт Стивенсон и Фрэнсис Томпсон:
Дерби, Трехсоставная железнодорожная станция, 1839-41



63 Дж. Б. Баннинг: Лондон, Угольная биржа, 1846-9



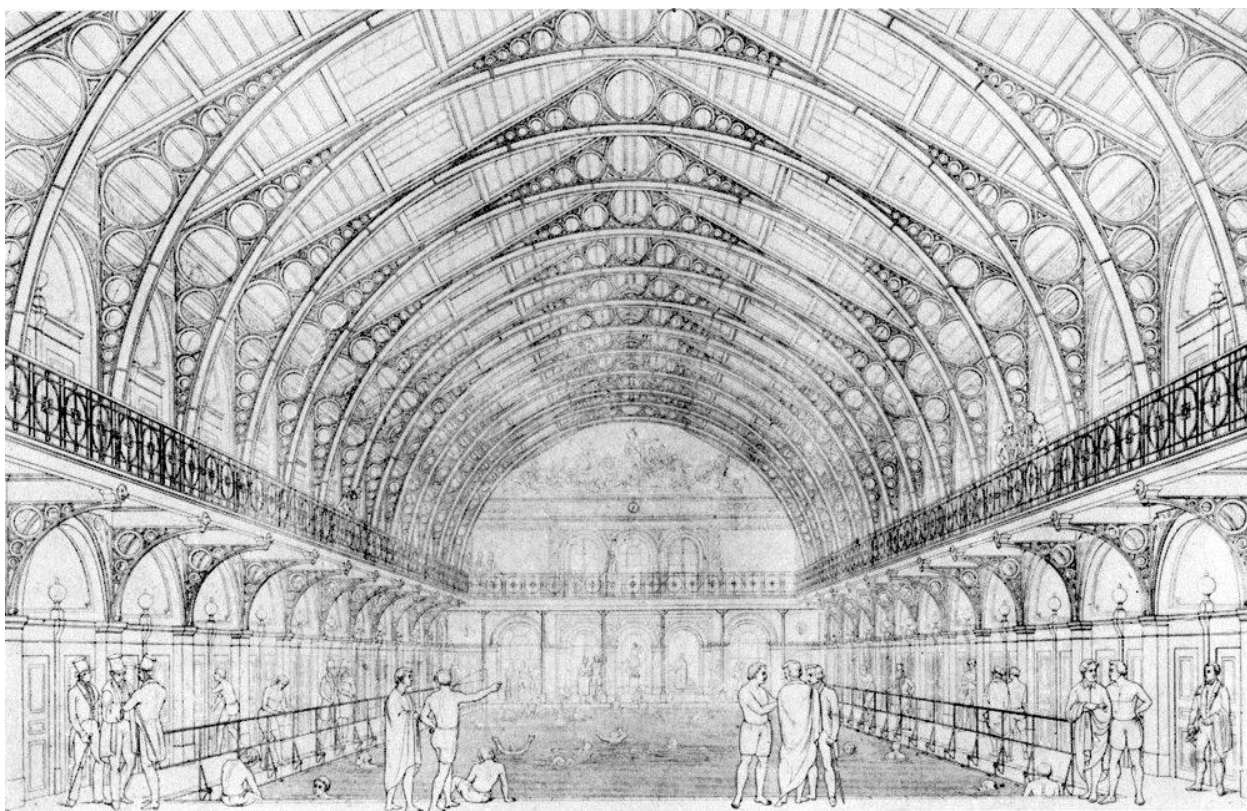
64 Сэр Джозеф Пакстон, Фокс и Хендерсон: Лондон, Кристал Пэлас, 1850-1850 гг.



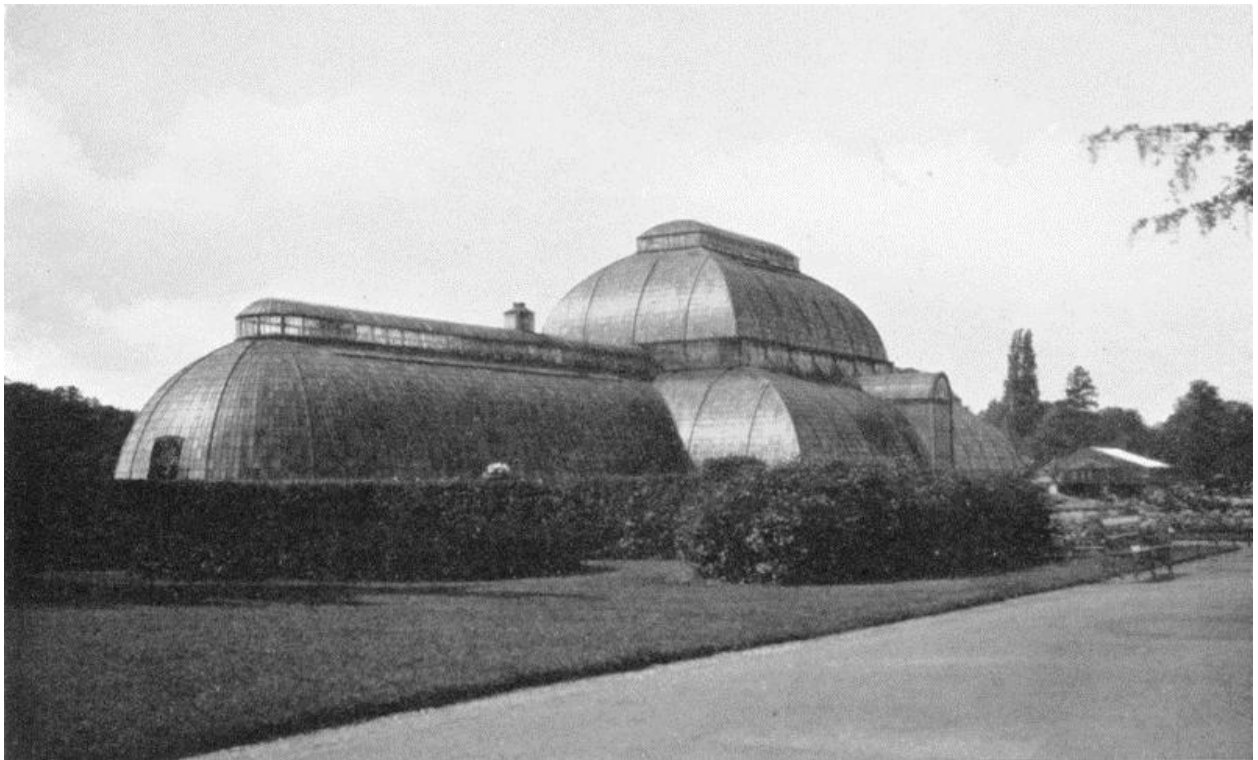
65 И. К. Брунель и сэр М. Д. Уайатт: Лондон, Паддингтонский вокзал, 1852-4



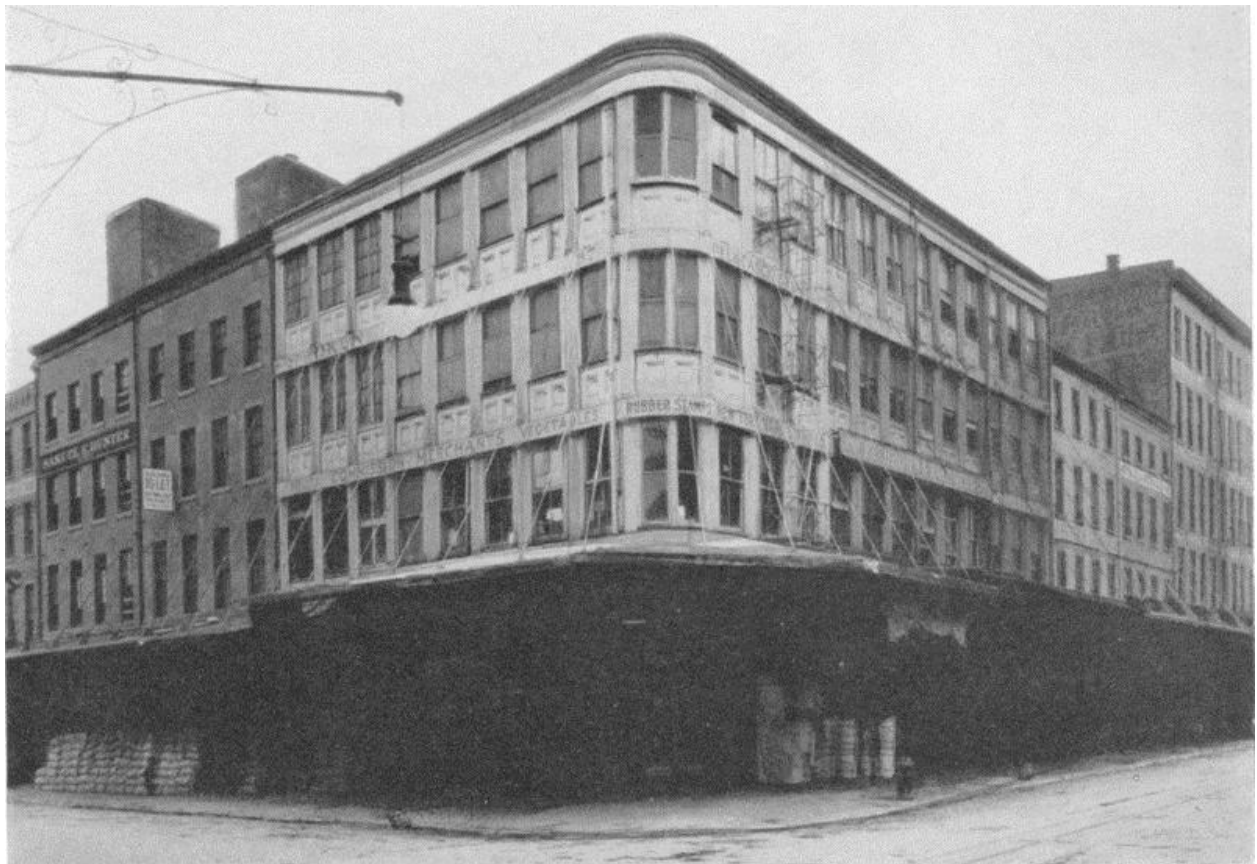
66 (А) Льюис Кьюбитт: Лондон, вокзал Кингс-Кросс, 1851-2



66 (В) Карл Этцель: Вена, Дианабад, 1841-3



67 (А) Децимус Бертон и Ричард Тернер: Кью, Пальмовая плита, 1845-7



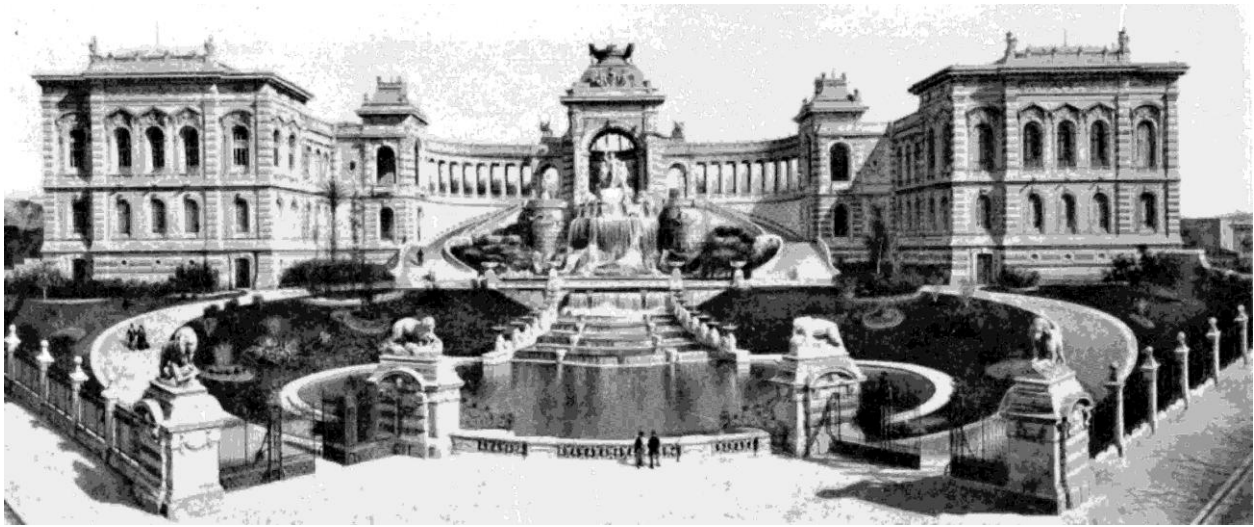
67 (В) Джеймс Богардус: Нью-Йорк, магазины Laing Stores, 1849



68 Л.-Т.-Дж. Висконти и Х.-М. Лефуэль: Париж, Новый Лувр, 1852-7



69 Х.-П.-Ф. Лабруст: Париж, Национальная библиотека, Читальный зал, 1862-8



70 (A) H.-J. Espérandieu: Marseilles, Palais Longchamps, 1862-9



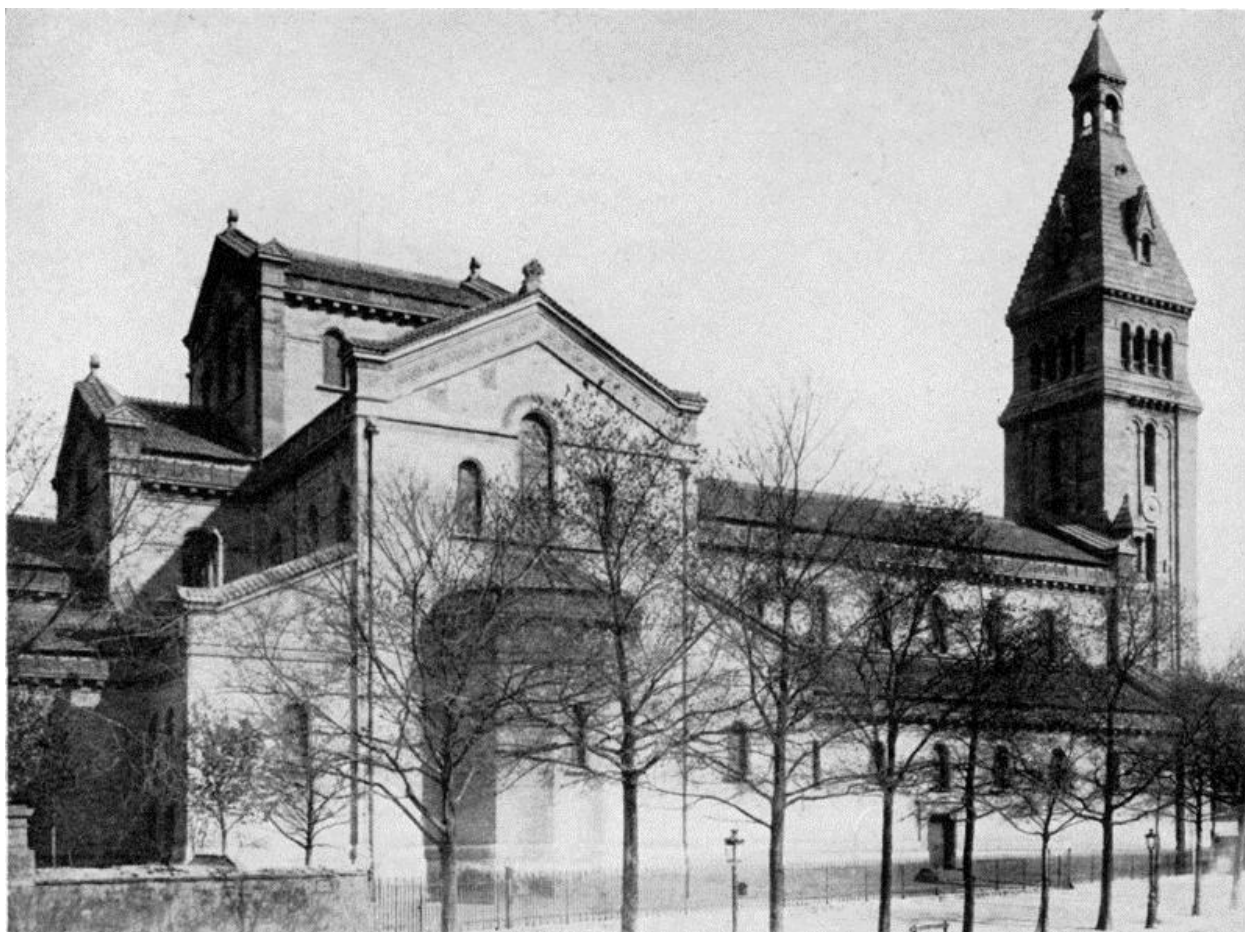
70 (B) J.-L.-C. Garnier: Paris, Opéra, 1861-74



70 (c) Charles Rohault de Fleury and Henri Blondel: Paris, Place de l'Opéra, 1858-64



71 J.-L.-C. Garnier: Paris, Opéra, foyer, 1861-74



72 (А) Ж.-А.-Э. Водремер: Париж, Сен-Пьер-де-Монруж, 1864-70



72 (B) J.-F. Duban: Paris, École des Beaux-Arts, 1860-2



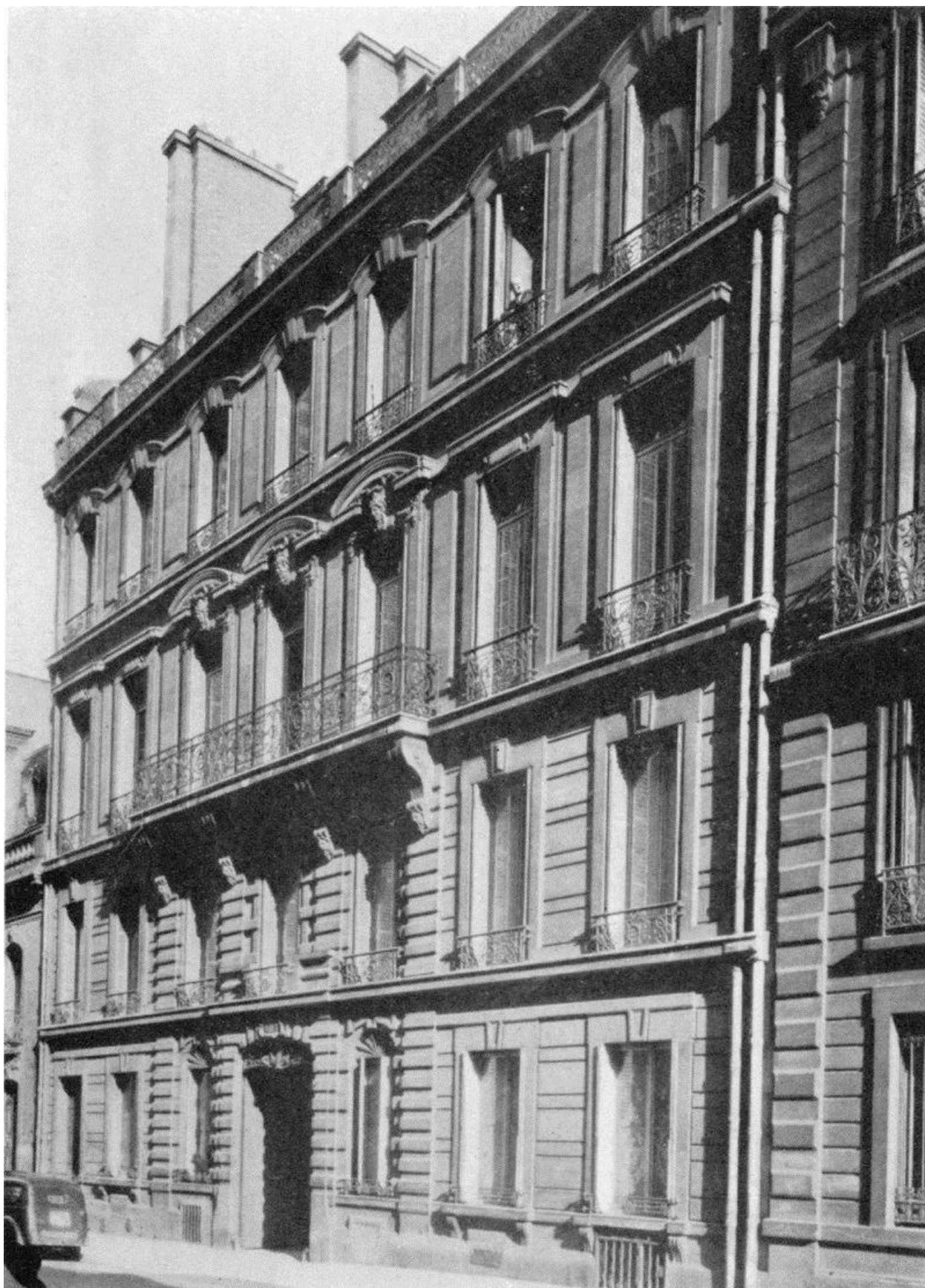
73 (A) Готфрид Земпер и Карл фон Хазенауэр: Вена, Бургтеатр, 1874-88



73 (B) Theophil von Hansen: Vienna, Heinrichshof, 1861-3



Вена, Рингштрассе, 74, начало 1858 года



75 (А) А.-Ф. Мортье: Париж, многоквартирный дом,
улица Милан, 11, ок. 1860



75 (B) Giuseppe Mengoni: Milan, Galleria Vittorio Emmanuele,
1865-77

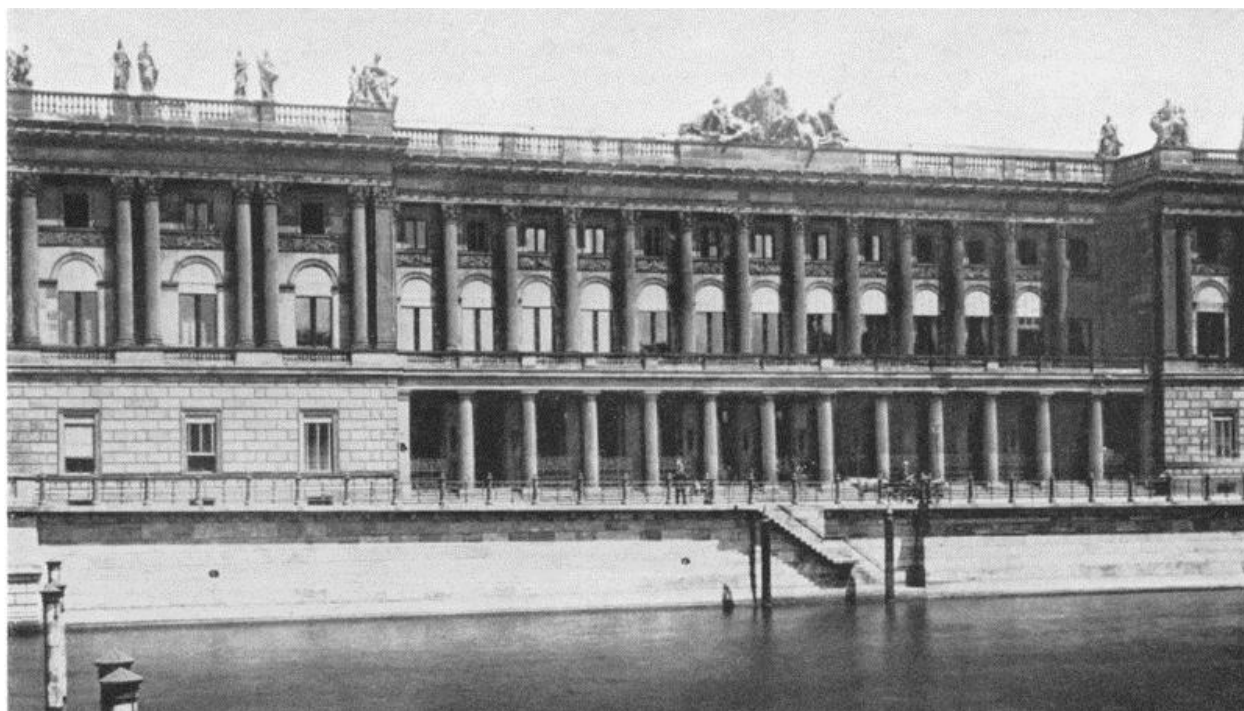


76 (А) Гаэтано Кох: Рим, Эседра, 1885



76 (в) Дж.-А.-Ф.-А. Пеллечет: замок Барнард, Колорадо, Дарем, музей Боуза, 1869-75.

Авторское право Country Life



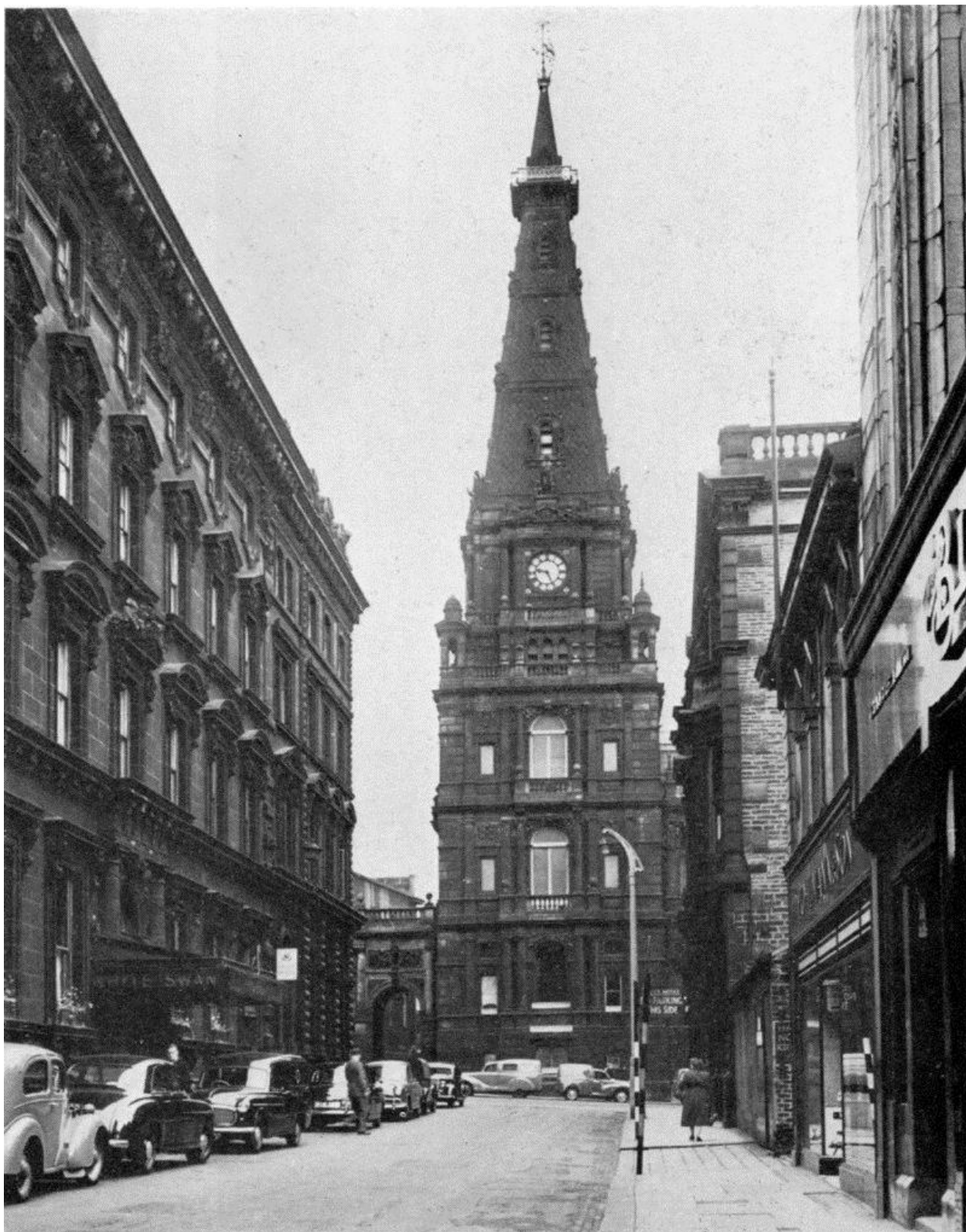
77 (А) Фридрих Хитциг: Берлин, Биржа, 1859-63



77 (в) Юлиус Рашдорф: Кельн, Оперный театр, 1870-2



78 (А) Катберт Бродрик: Лидс, ратуша, 1855-9



78 (в) Сэр Чарльз Барри: Галифакс, ратуша, 1860-2



79 Катберт Бродрик: Скарборо, Гранд-отель, 1863-7



80 (А) Джон Джайлс: Лондон, отель "Лэнгхэм", 1864-6



80 (в) Лондон, Гросвенор-плейс, 1-5, начало 1867 г.



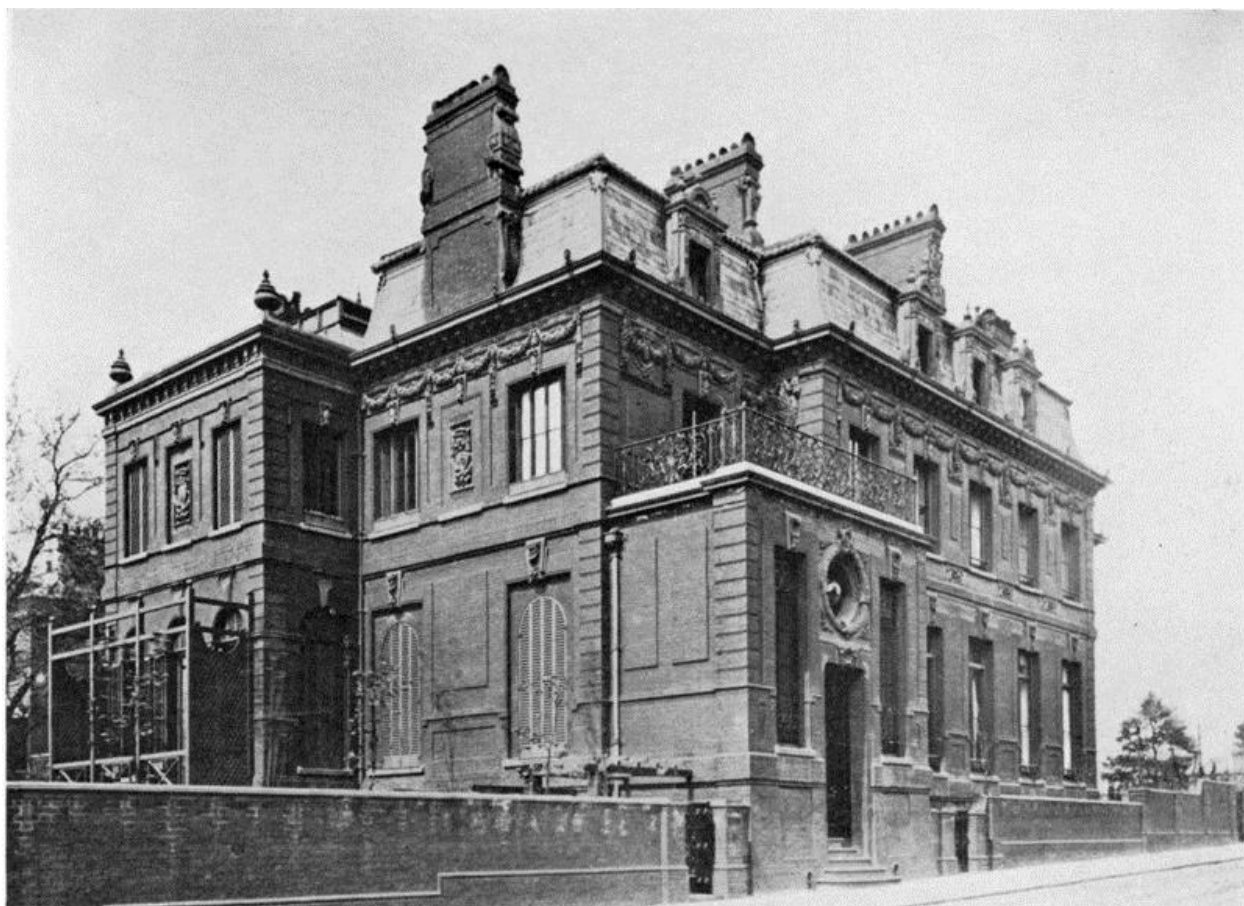
81 Джозеф Поэлер: Брюссель, Дворец правосудия, 1866-83



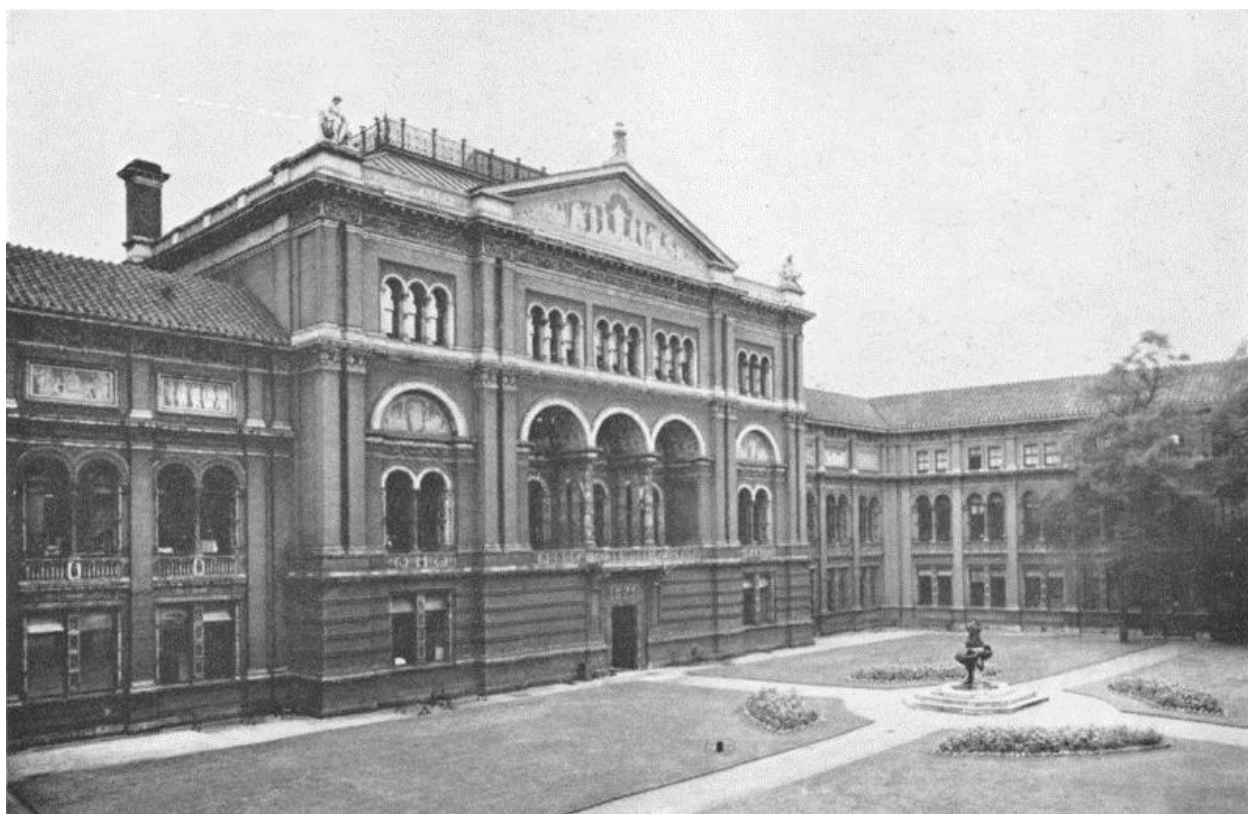
82 (А) Томас У. Уолтер: Вашингтон, Капитолий, Крылья и купол, 1851-65;
Центральный блок Уильяма Торнтона и других, 1792-1828



82 (В) Артур Б. Маллет; консультант Артура Гилмана: Вашингтон,
штат, здание военного и военно-морского департамента, 1871-5



83 (А) сэр М. Д. Уайатт: Лондон, Элфорд-Хаус, 1872 г.



83 (в) Фрэнсис Фуок: Лондон, Музей Виктории и Альберта, Корт, начало 1866 г.



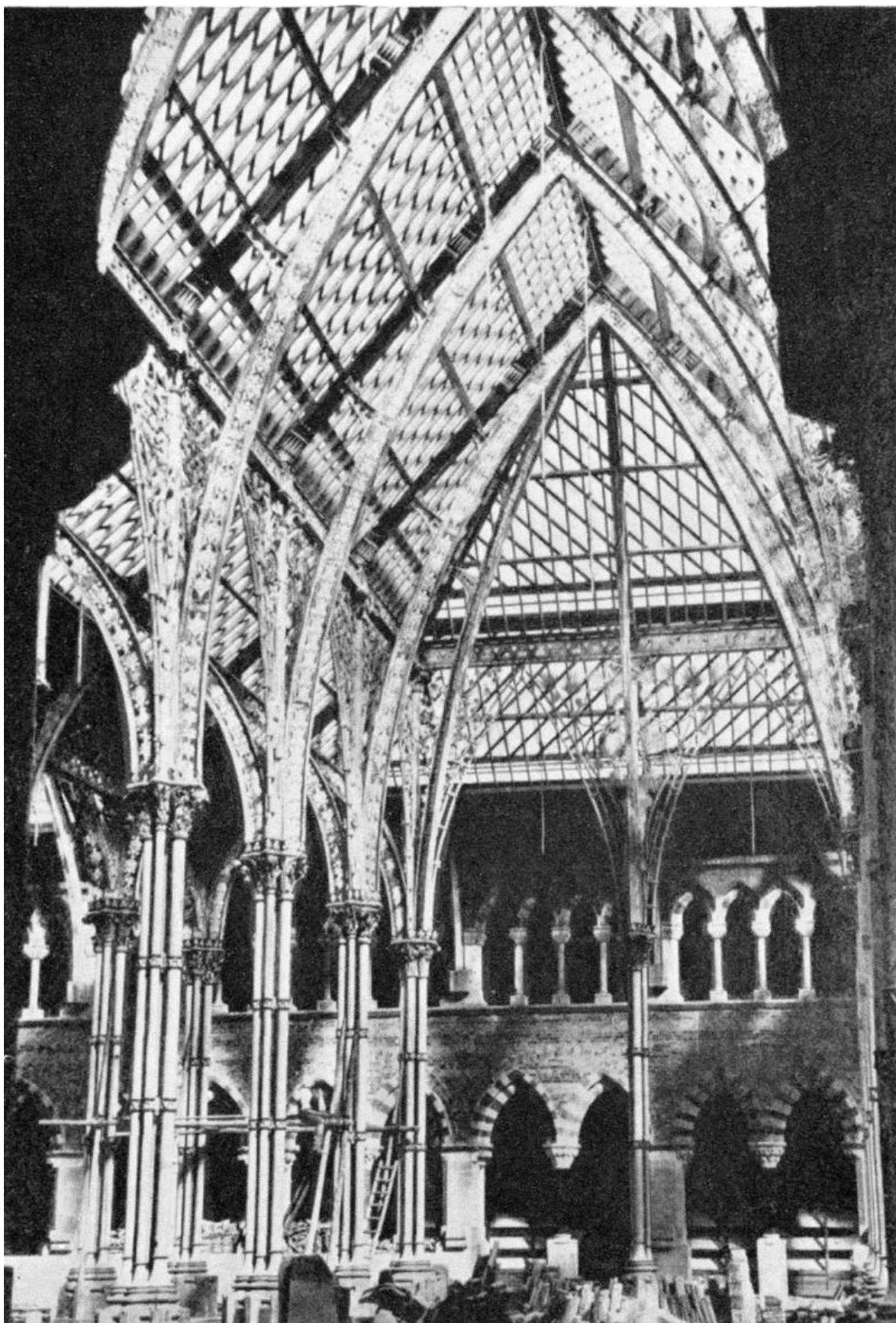
84 Georg von Dollmann: Schloss Linderhof, near Oberammergau, 1870-86



85 Уильям Баттерфилд: Лондон, Собор Всех Святых, Маргарет-стрит, интерьер, 1849-59



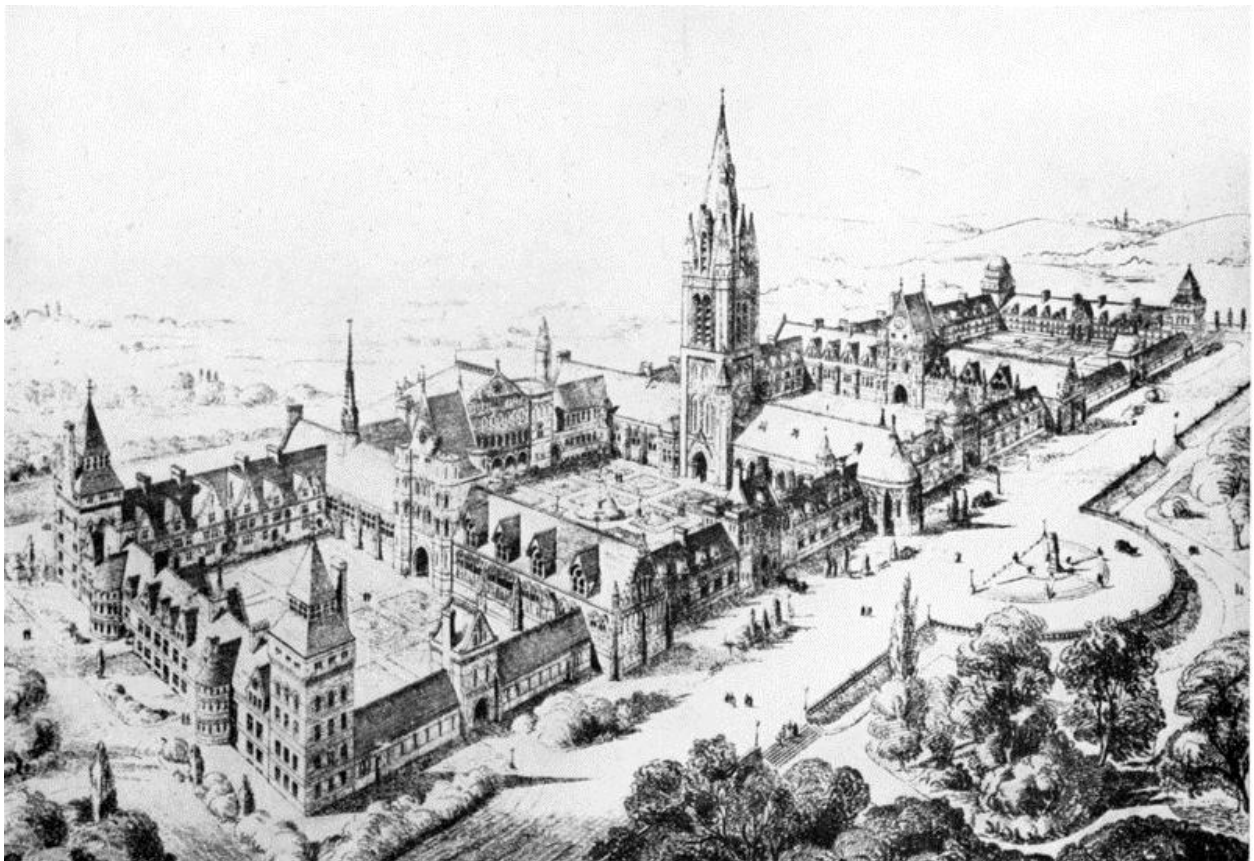
86 (А) Уильям Баттерфилд: Лондон, Церковь Всех Святых,
Маргарет-стрит, Школы и дом духовенства, 1849-59



86 (в) Дин и Вудворд: Оксфорд, Университетский музей,
1855-9



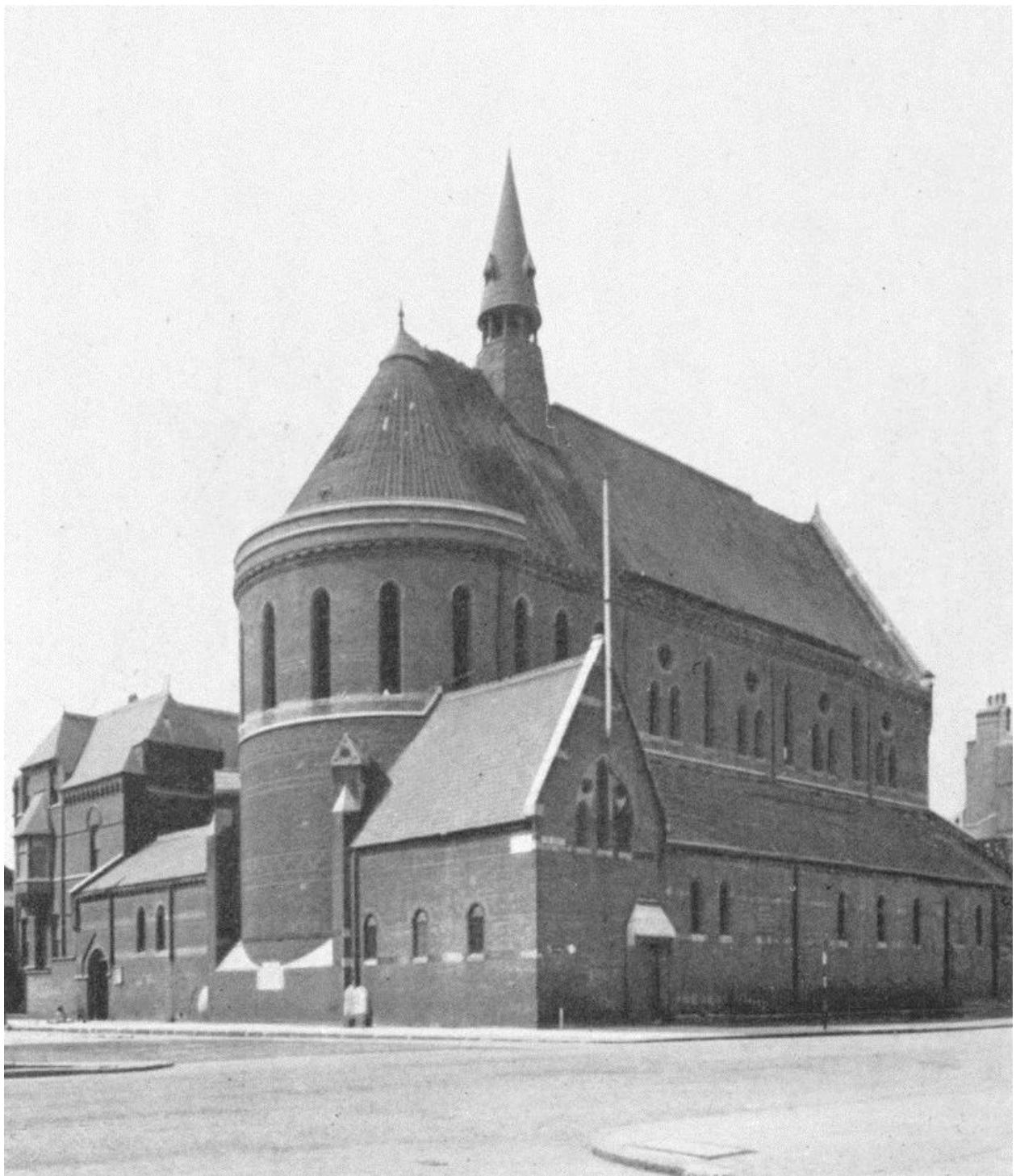
87 Уильям Баттерфилд: Балдерсби Сент-Джеймс, Йоркшир, Сент-Джеймс, 1856



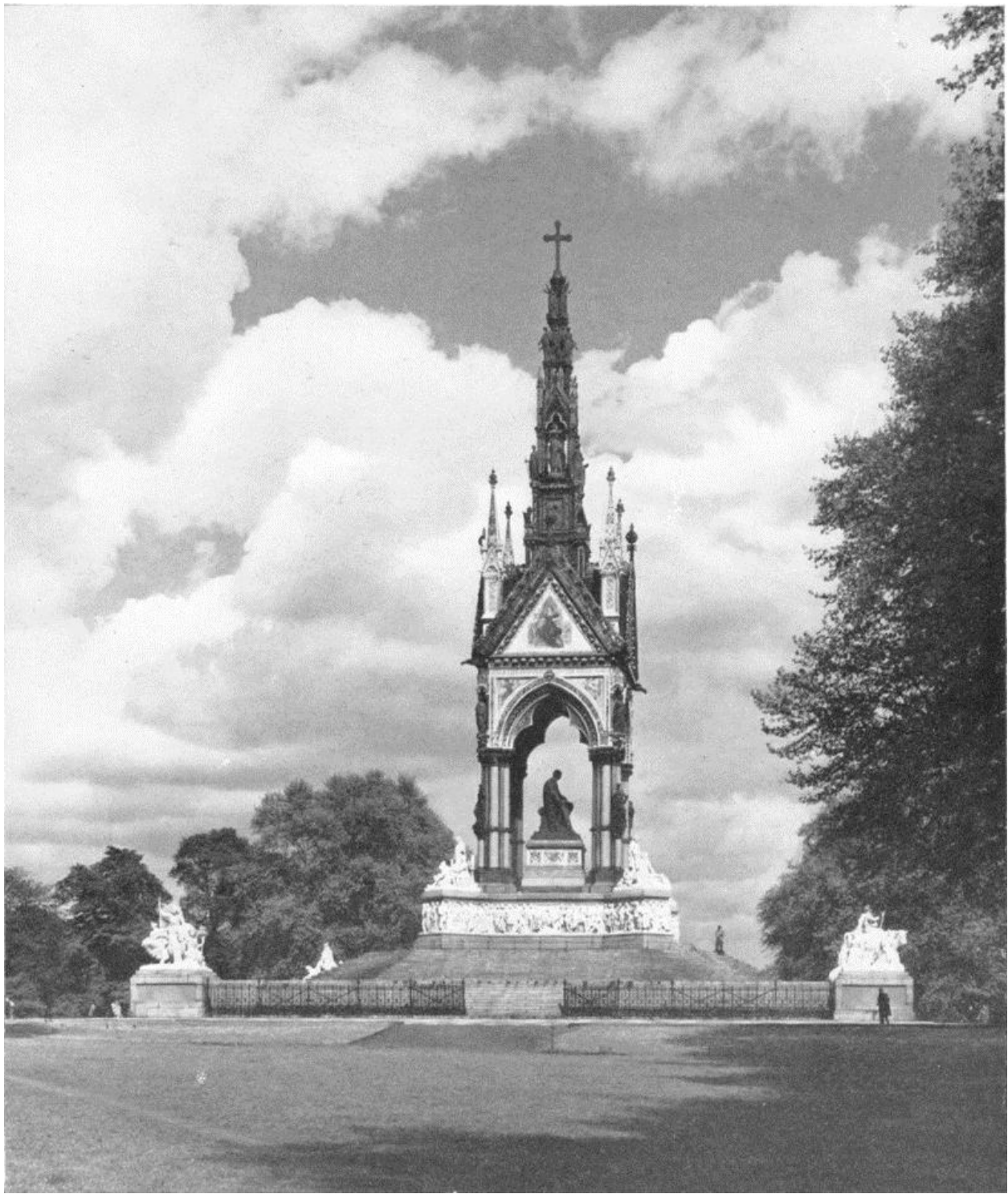
88 Уильям Берджес: Хартфорд, Коннектикут, проект для Тринити-колледжа, 1873 г.



89 (А) Генри Клаттон: Лимингтон, Уорикшир, собор Святого Петра, 1861-5



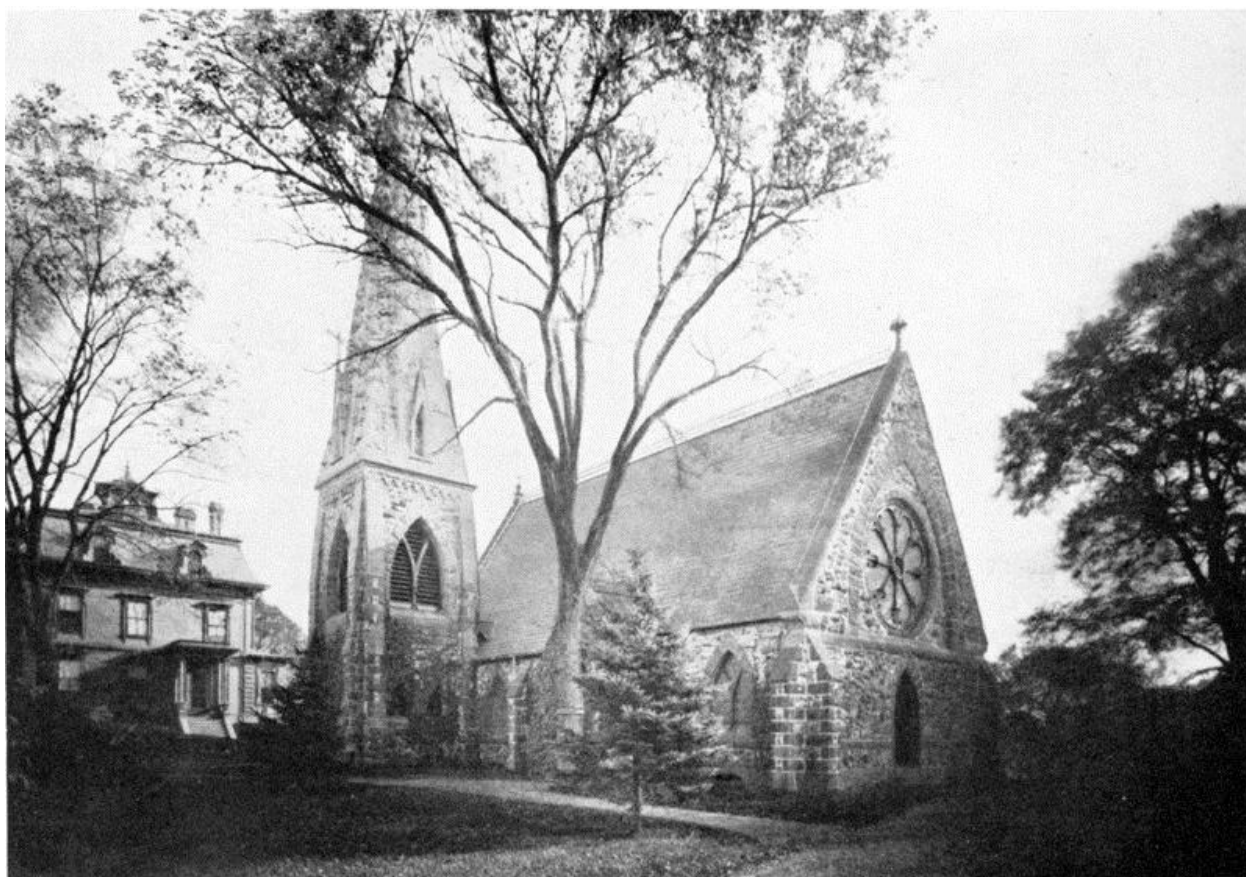
89 (в) Джеймс Брукс: Лондон, церковь Святого Спасителя, Хокстон, 1865-7



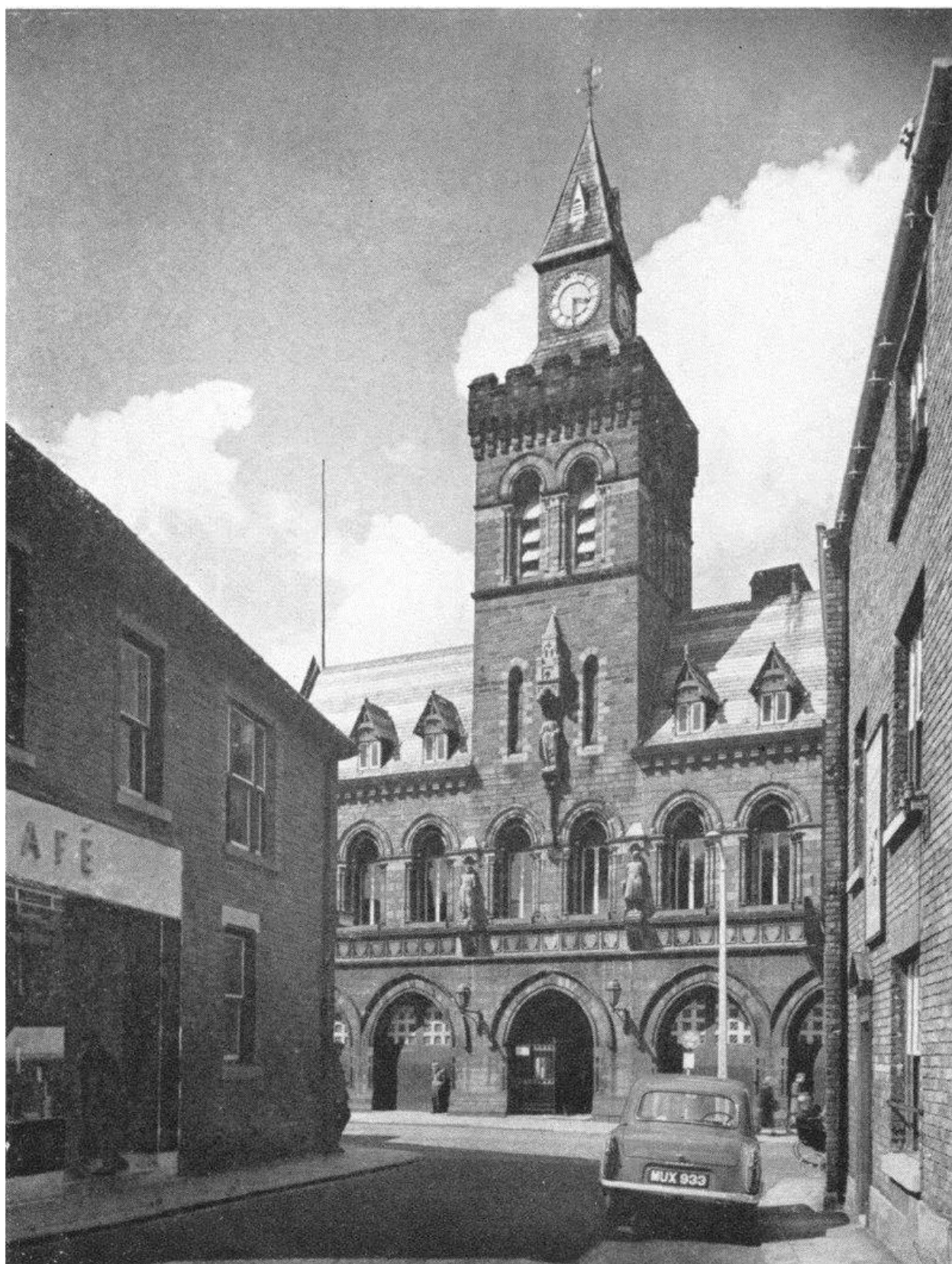
90 Сэр Г. Г. Скотт: Лондон, Мемориал Альберта, 1863-72



91 (А) Дж. П. Седдон: Аберистуит, Университетский колледж, основан в 1864 году



91 (в) Х. Х. Ричардсон: Медфорд, Массачусетс, церковь Грейс, 1867-8



92 (а) Э. В. Годвин: Конглтон, Чешир, ратуша, 1864-7



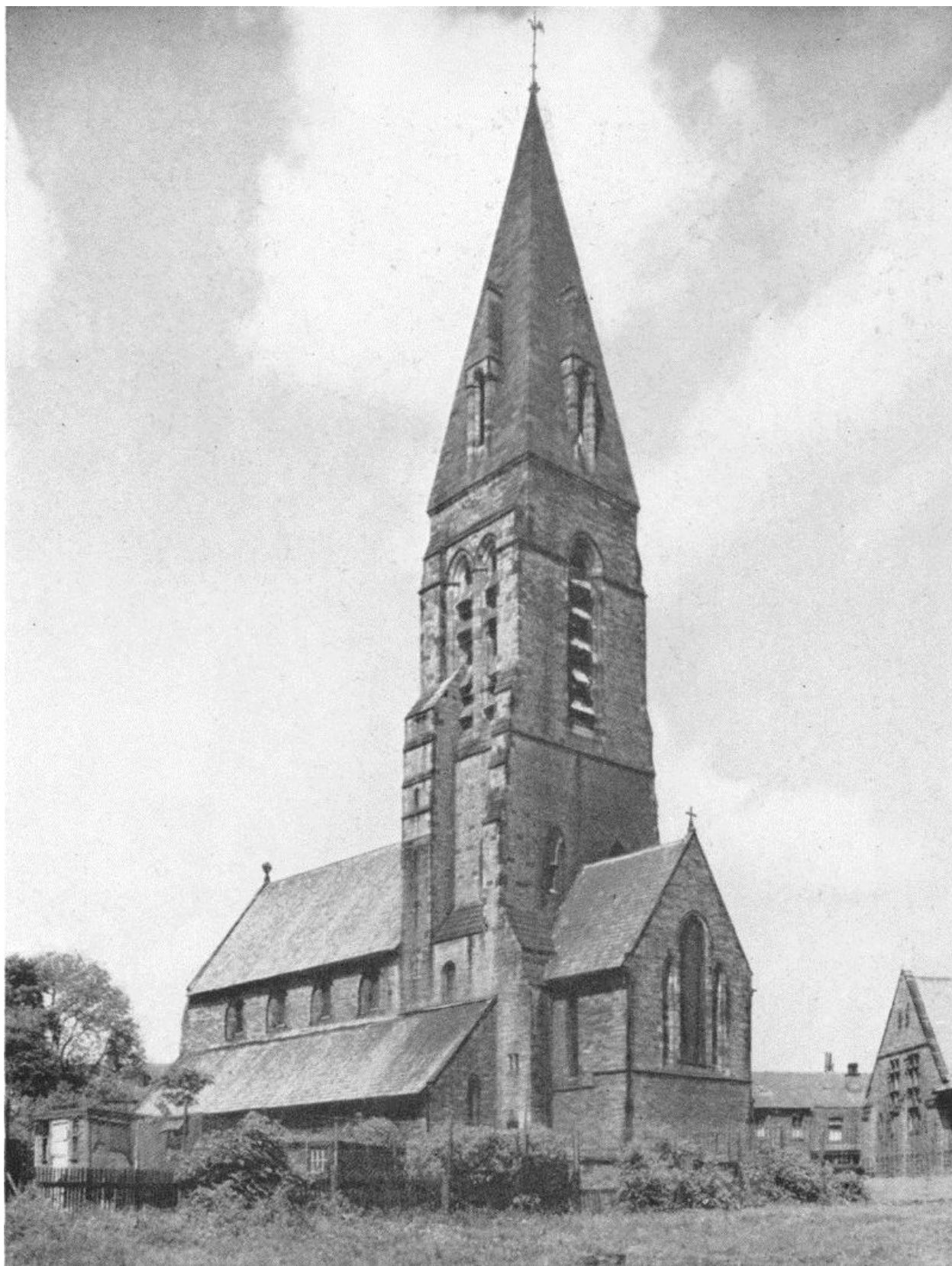
92 (в) Г. Ф. Бодли: Пендлбери, Ланкашир, колледж Святого Августина, 1870-4



93 (А) Дж. Л. Пирсон: Лондон, церковь Святого Августина, Килберн, 1870-80



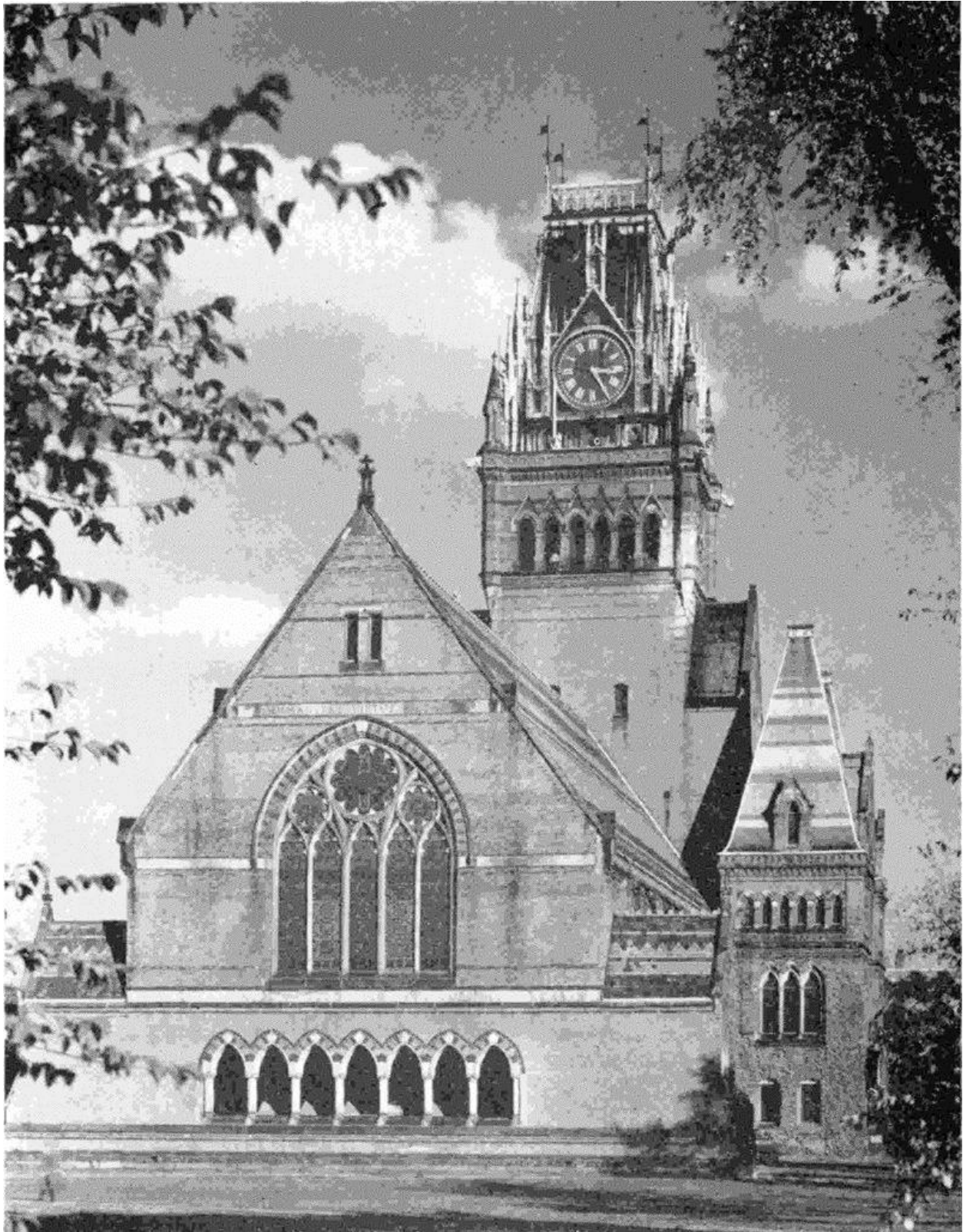
93 (в) Эдмунд Э. Скотт: Брайтон, собор Святого Варфоломея, завершен в 1875 году



94 (А) Р. Норман Шоу: Бингли, Йоркшир, Святая Троица, 1866-7



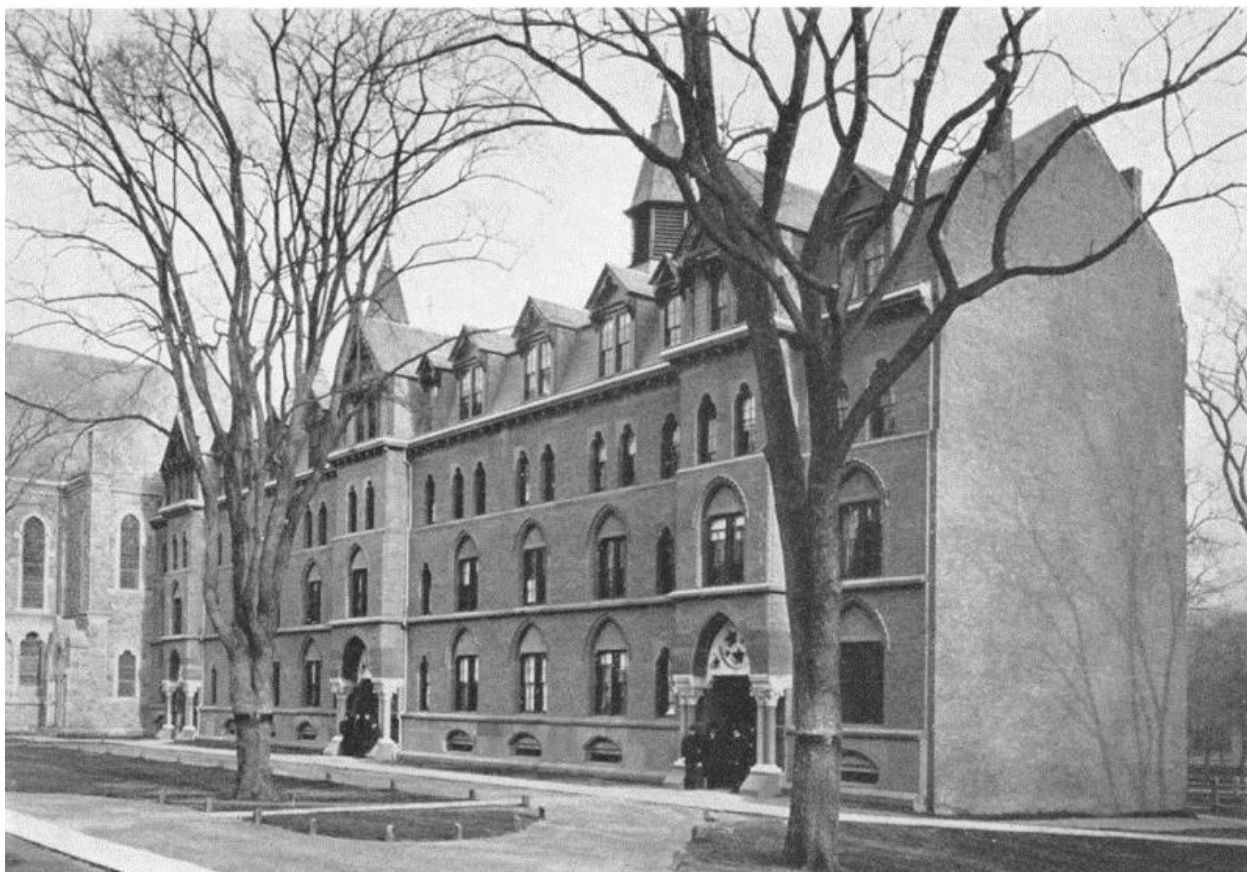
Улица Г.Э., 94 (б): Лондон, Сент-Джеймс Лесс, Торндайк-стрит, 1858-61



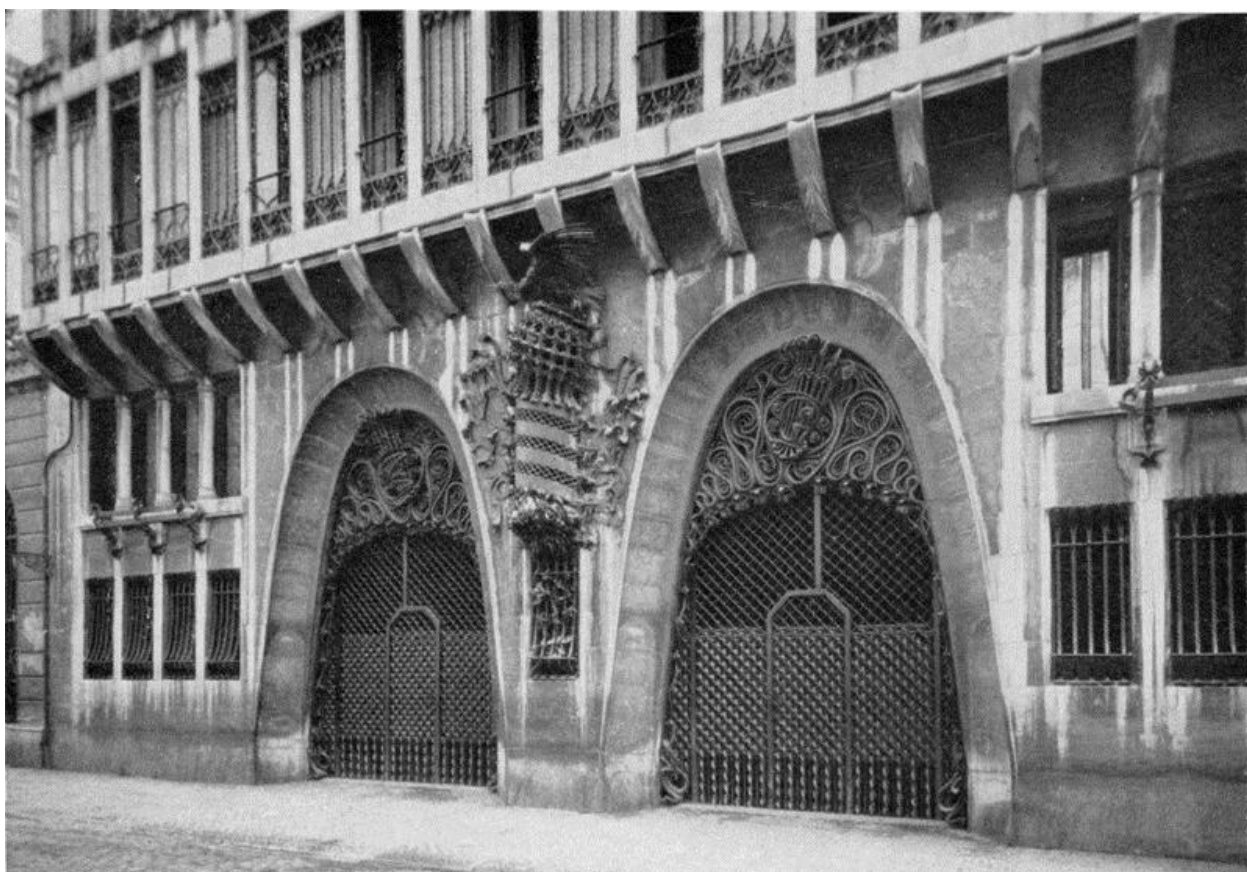
95 (А) Уэр и Ван Брант: Кембридж, Массачусетс, Мемориальный зал,
1870-8



95 (в) Фрэнк Фернесс: Филадельфия, "Провидент Лайф энд Траст Компани",
1879 г.



96 (А) Рассел Стерджис: Нью-Хейвен, Коннектикут, Йельский колледж, Фарнам-Холл, 1869-70



96 (B) Antoni Gaudí: Barcelona, Palau Güell, 1885-9



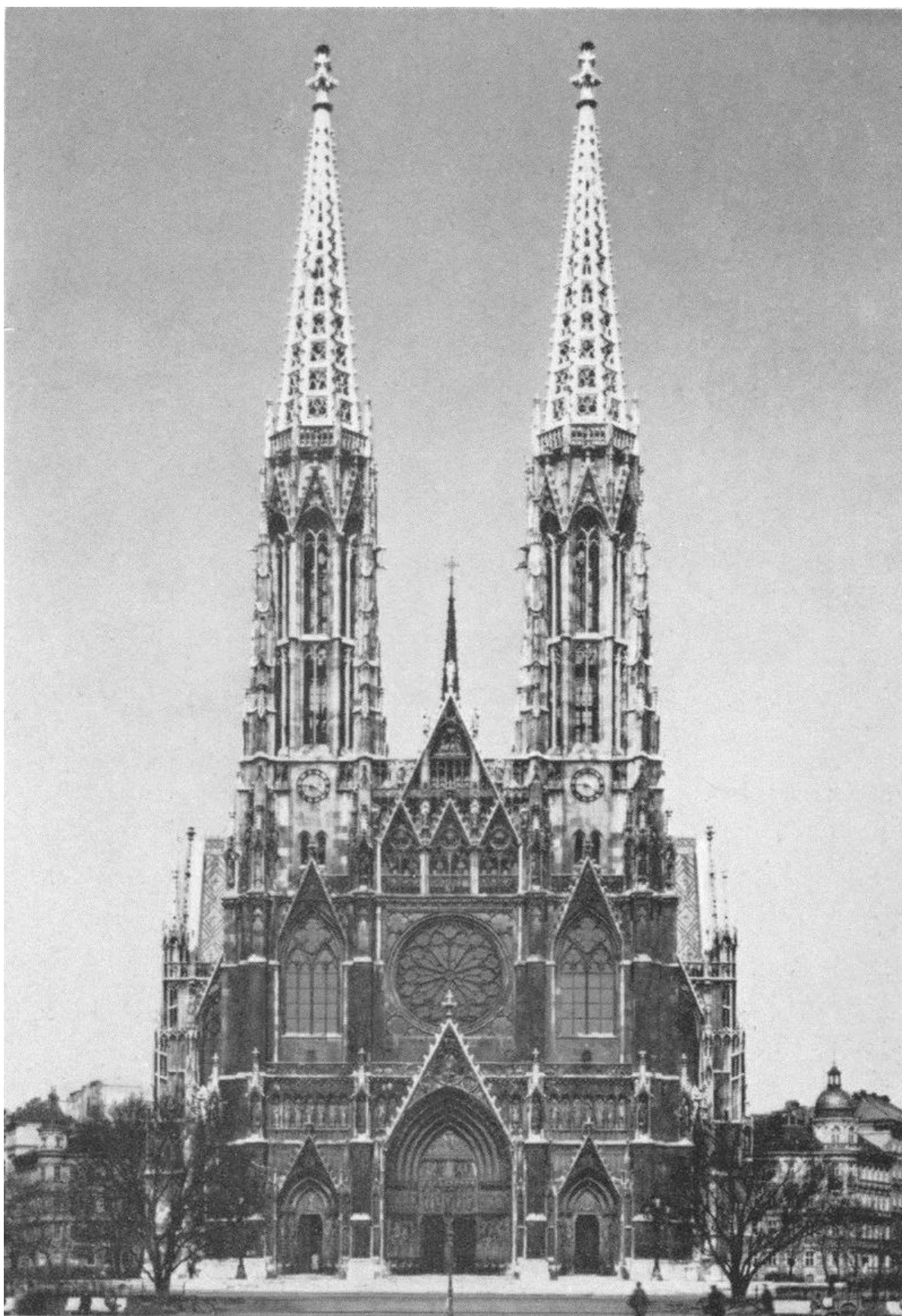
97 (A) Фуллер и Джонс: Оттава, Канада, здание парламента, 1859-67



97 (в) Уильям Моррис и Филип Уэбб: Лондон, Музей Виктории и Альберта, Буфетная, 1867



98 Э.-Э. Виоле-ле-Дюк: Сен-Дени, Сена, Сен-Дени-де-л'Эстре, 1864-7



99 (A) Heinrich von Ferstel: Vienna, Votivkirche,
1856-79



99 (B) Friedrich von Schmidt: Vienna, Fünfhaus Paris Church,
1868-75



Улица Г.Э., 100: Рим, Американская церковь Святого Павла, 1873-6



101 (А) Э.-Э. Виоле-ле-Дюк: Париж,
многоквартирный дом, улица Дуэ, ок. 1860



101 (в) П. Дж. Х. Кейперс: Амстердам,
Церковь Марии Магдалины, 1887



101 (с) П. Дж. Х. Кейперс: Амстердам, Государственный музей, 1877-85



102 (А) Филип Уэбб: поместье Смитон, Йоркшир, 1877-9



102 (в) Р. Норман Шоу: Уизхэм, Сассекс, Глен Андред, 1866-7



103 Р. Норман Шоу: Лондон, Старый Лебединый дом, 1876



104 (А) Р. Норман Шоу: Лондон, особняк Альберт-Холл, 1879 г.



104 (в) Джордж и Пето: Лондон, дом У. С. Гилберта, 1882



105 Р. Норман Шоу: Лондон, дом Фреда Уайта, 1887



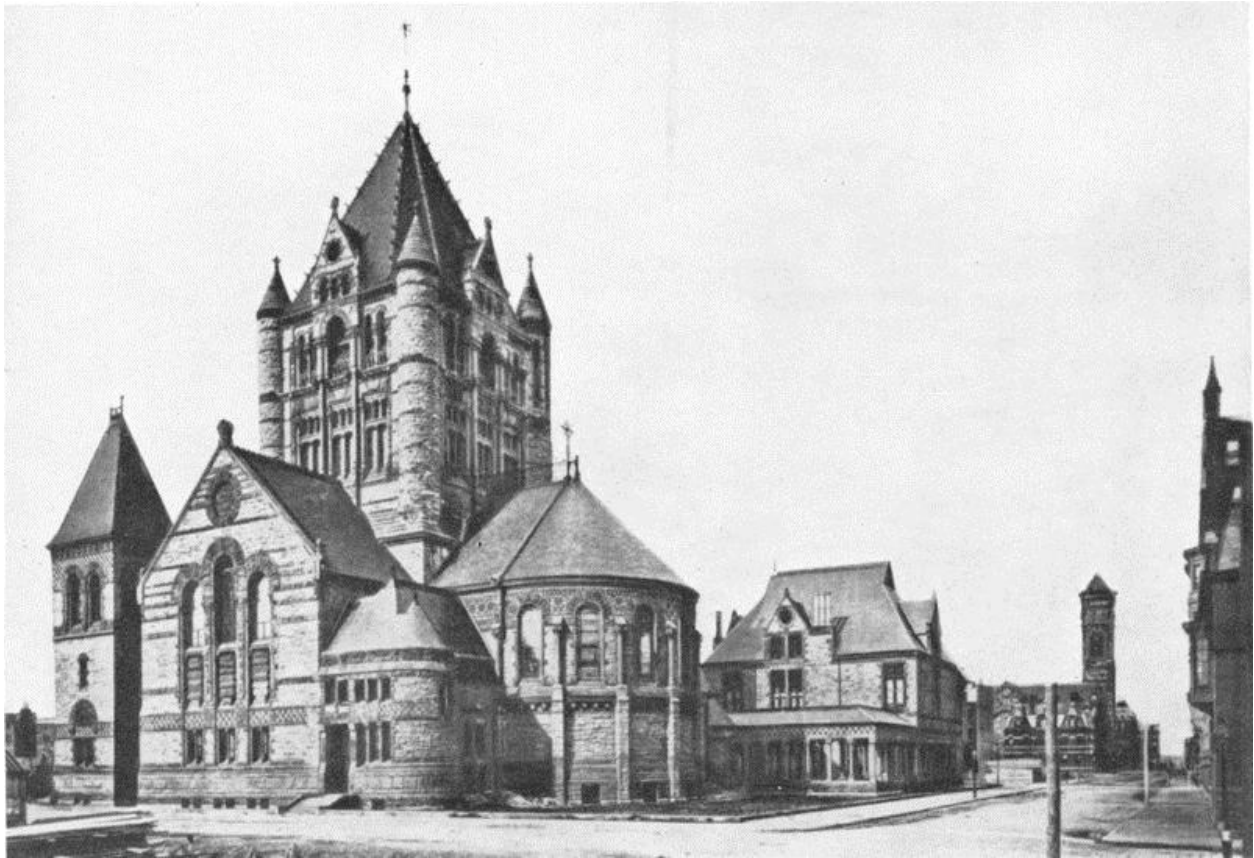
106 (А) Р. Норман Шоу: Лондон, Святая Троица, Латимер-роуд, 1887-9



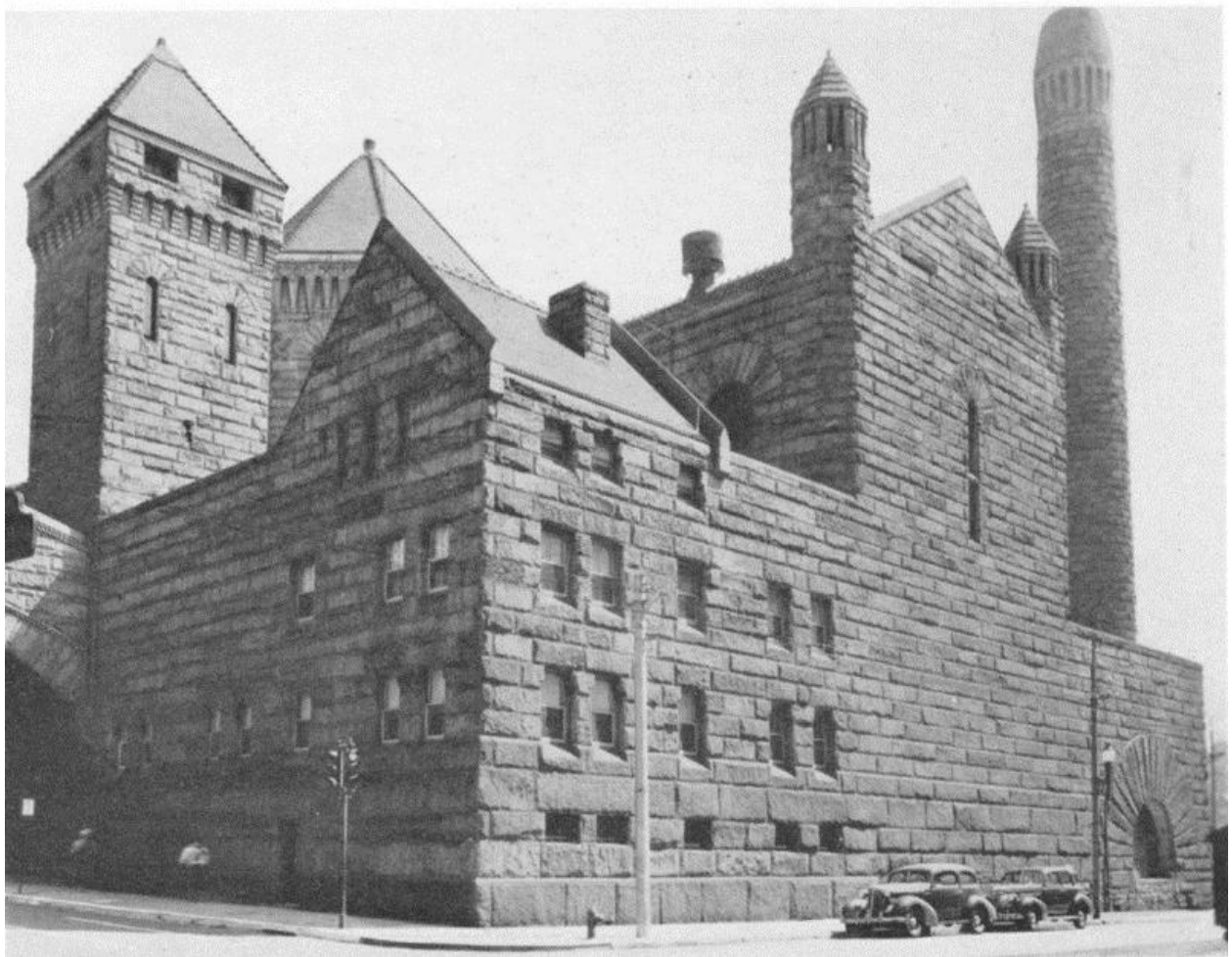
106 (в) Р. Норман Шоу: Лондон, Нью-Скотленд-Ярд, 1887 г.



107 Р. Норман Шоу: Лондон, отель "Пикадилли", 1905-8



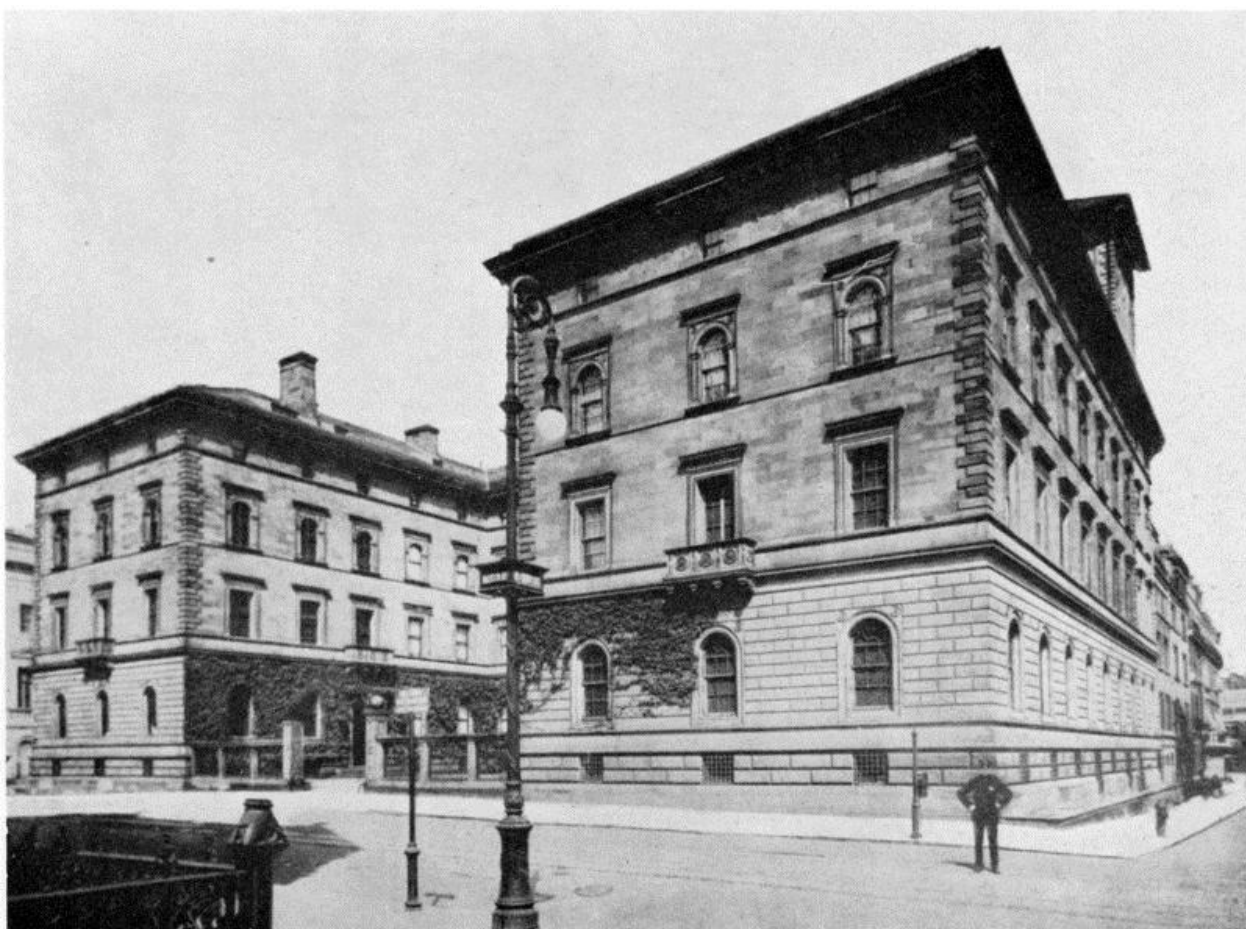
108 (А) Х. Х. Ричардсон: Бостон, церковь Святой Троицы, 1873-7



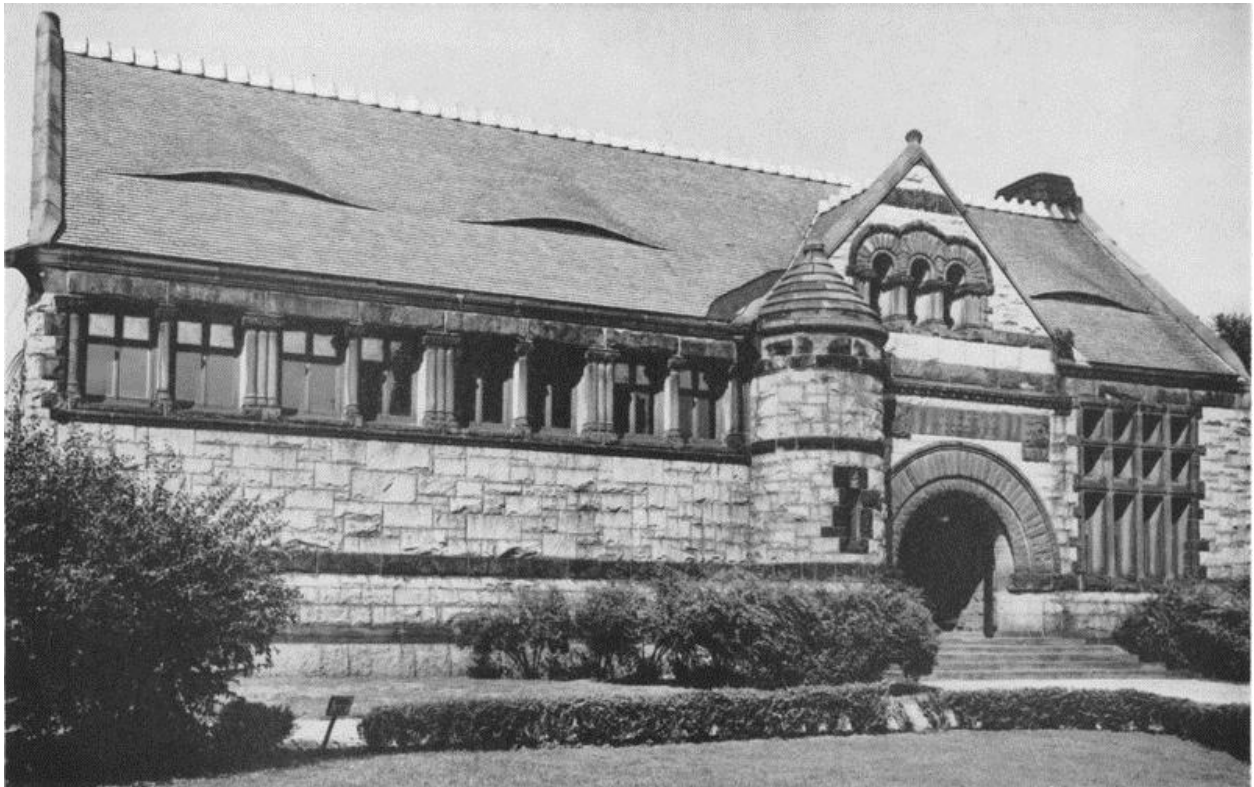
108 (в) Х. Х. Ричардсон: Питтсбург, Пенна, Окружная тюрьма Аллегейни, 1884-8



109 (А) Чарльз Б. Этвуд: Чикаго, Всемирная выставка, здание изящных искусств, 1892-3



109 (в) Макким, Мид и Уайт: Нью-Йорк, Виллард хаусс, 1883-5



110 Х. Х. Ричардсон: Куинси, Массачусетс, Библиотека Крейна, 1880-3



111 Макким, Мид и Уайт: Бостон, Публичная библиотека, 1888-92



112 (А) К. Р. Кокерелл: Ливерпуль, Банковские палаты, 1849 г.



112 (в) Александр Пэррис: Бостон, Норт-Маркет-стрит, спроектирован в 1823 году



113 Э. В. Годвин: Бристоль, Стоукс-Крофт, 104, ок. 1862



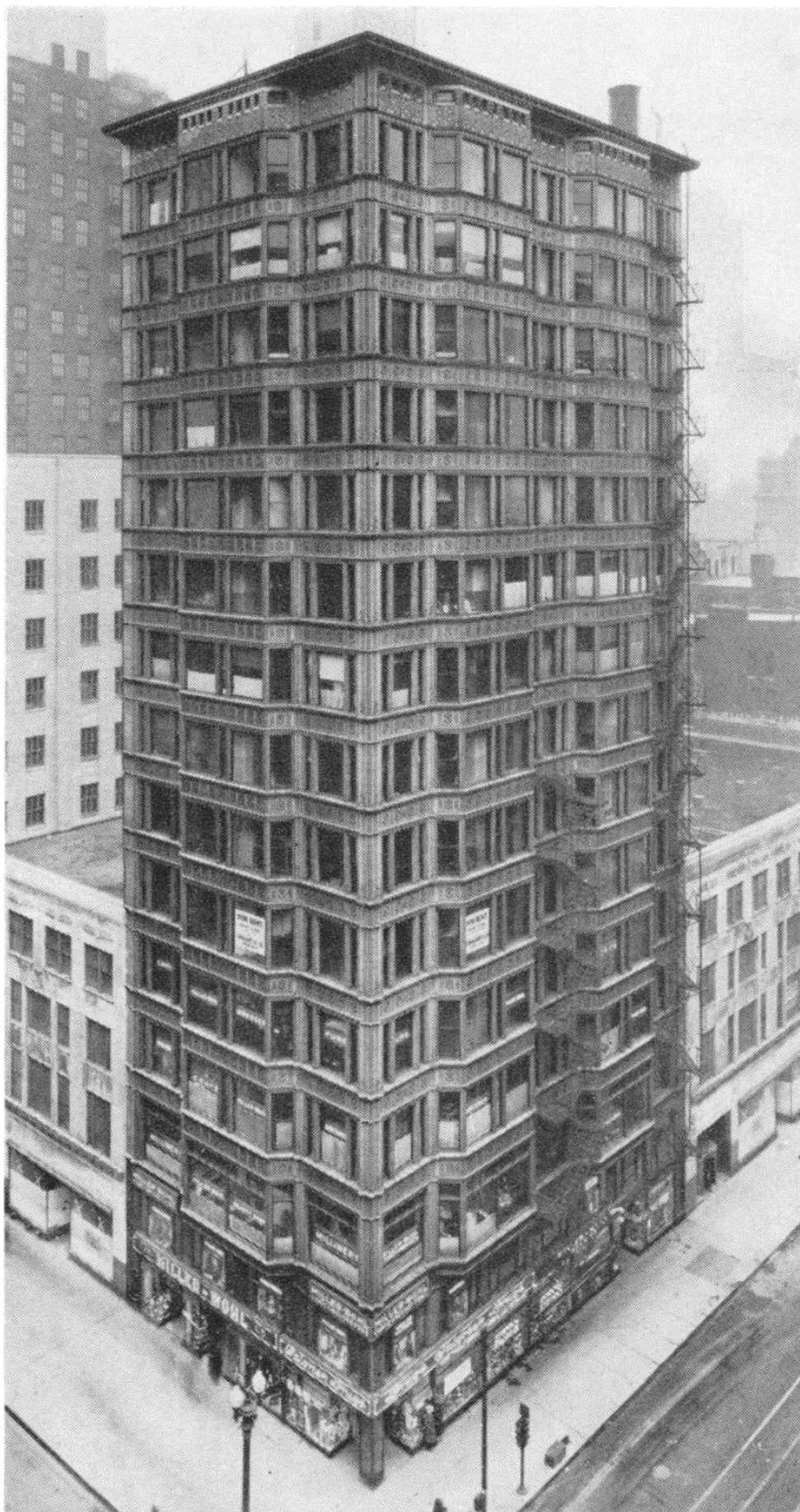
114 (А) Питер Эллис: Ливерпуль, Ориел Чемберс, 1864-5



114 (в) Локвуд и Моусон (?): Брэдфорд,
Склад Кассапиана, ок. 1862



115 (А) Джордж Б. Пост: Нью-Йорк, Вестерн Юнион Билдинг, 1873-5



115 (в) D. H. Burnham & Co.: Чикаго, Reliance Building, 1894



116 (А) Х. Х. Ричардсон: Хартфорд, Коннектикут, универмаг Браун-Томпсон
(квартал Чейни), 1875-6



116 (в) Х. Х. Ричардсон: Чикаго, оптовый магазин Marshall Field, 1885-7



117 (А) Адлер и Салливан: Чикаго, здание аудиториума, 1887-9



117 (в) Уильям Ле Б. Дженни: Чикаго, Сирс, Робак и Ко. (Лейтер) Здание.
1889-90



118 Адлер и Салливан: Сент-Луис, Уэйнрайт-Билдинг, 1890-1



119 Адлер и Салливан: Буффало, Нью-Йорк, здание "Гаранти", 1894-5



120 Holabird & Roche; Луи Х. Салливан:
Чикаго, Саут-Мичиган-авеню, 19; Гейдж-билдинг, 1898-9



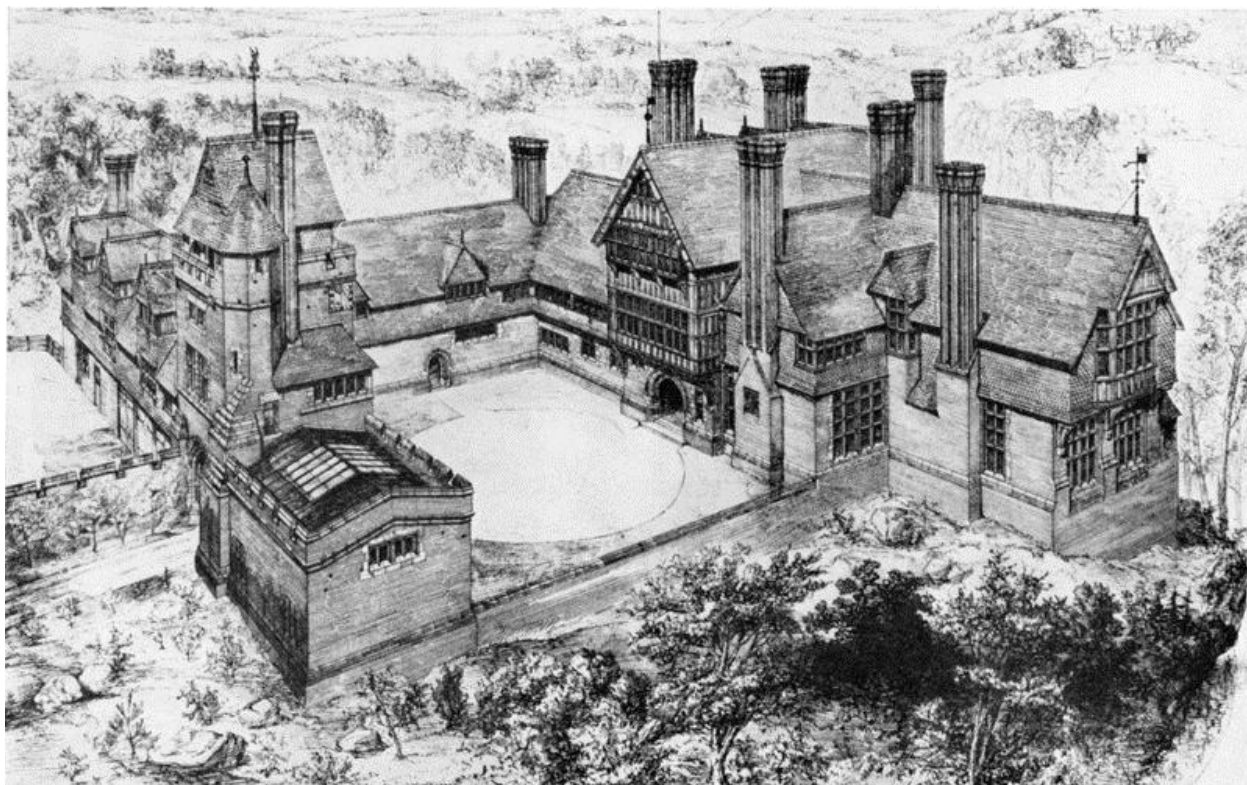
121 Луи Х. Салливан: Чикаго, универмаг "Карсон, Пири и Скотт", 1899-1901, 1903-4



122 (А) Дж. Б. Папворт: "Коттедж Орне", 1818



122 (в) Уильям Баттерфилд: Коулпитит, Глостершир, дом священника Святого Спасителя, 1844-5



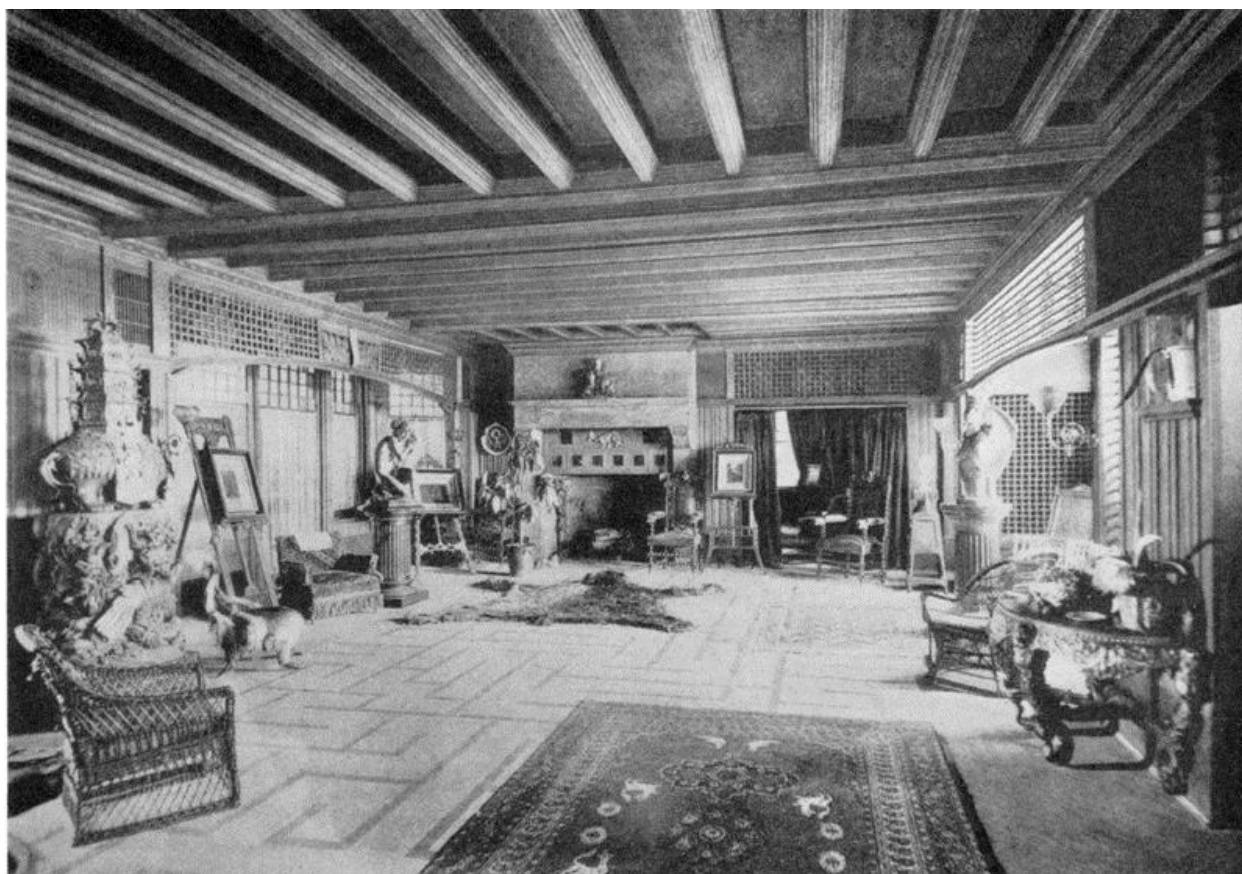
123 Р. Norman Шоу: урожденный Уизхэм, Сассекс, Лейсвуд, 1868



124 (А) Дадли Ньютон: Миддлтаун, Р.И., Стертевант-хаус, 1872 г.



124 (в) Х. Х. Ричардсон: Кембридж, Массачусетс, Стаунтон-хаус, 1882-3



125 (а) Макким, Мид и Уайт: Элберон, Нью-Джерси, дом Х. Виктора Ньюкомба, 1880-1



125 (в) Брюс Прайс: Такседо- Парк, Нью - Йорк, дом Пьера Лорийяра, 1885-6



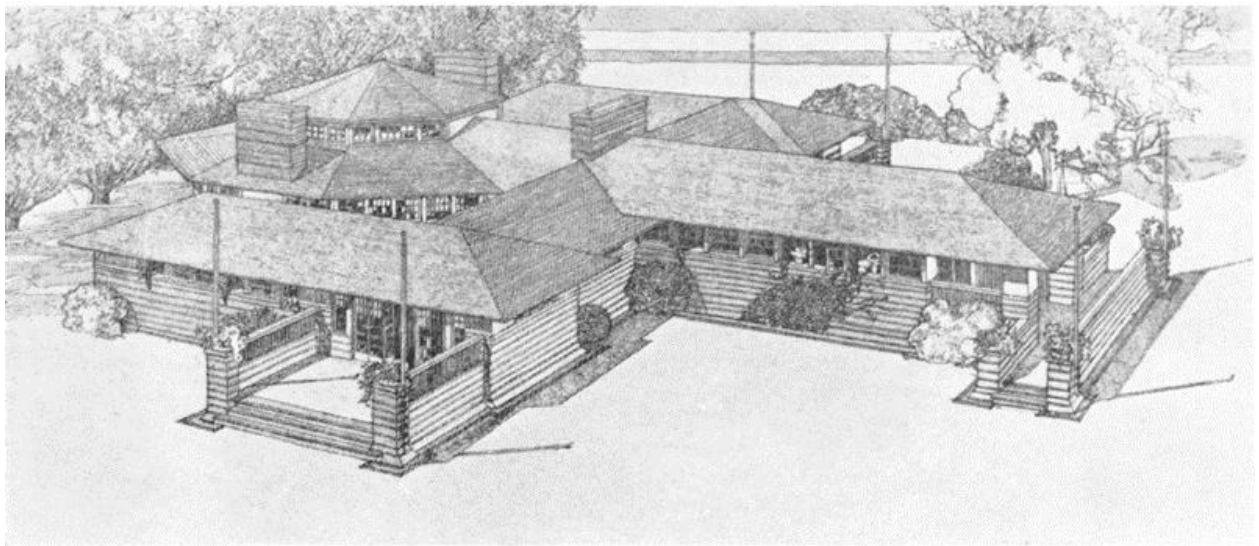
126 Макким, Мид и Уайт: Ньюпорт, Р.И., Исаак Белл-младший, хаус, 1881-2]



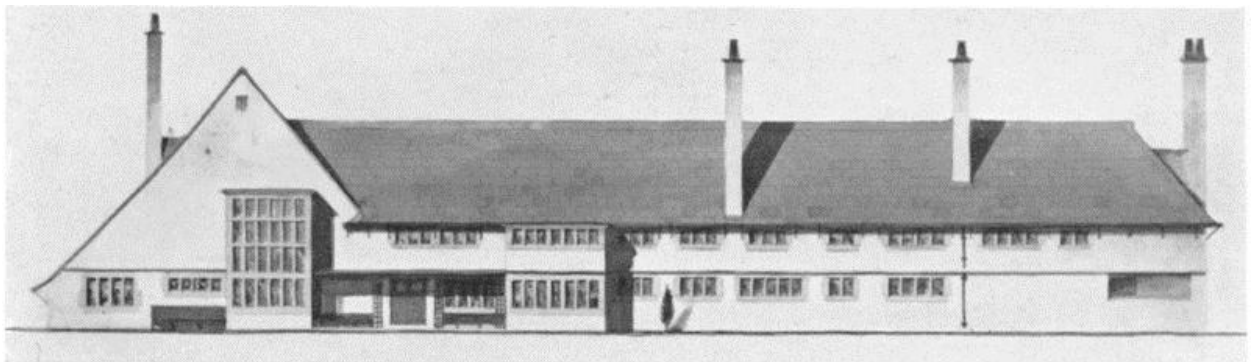
127 Макким, Мид и Уайт: Бристоль, Р.И., У. Г. Лоу-хаус, 1887 г.



128 (А) Фрэнк Ллойд Райт: Ривер Форест, Иллинойс, дом У. Х. Уинслоу, 1893



128 (в) Фрэнк Ллойд Райт: Ривер Форест, Иллинойс,
гольф-клуб River Forest, 1898, 1901



129 (А) К. Ф. А. Войси: Спина свиньи, Суррей, дом Джулиана Стерджиса, возвышение, 1896



129 (в) С. Ф. А. Войси: озеро Уиндермир, Бродли, 1898-9



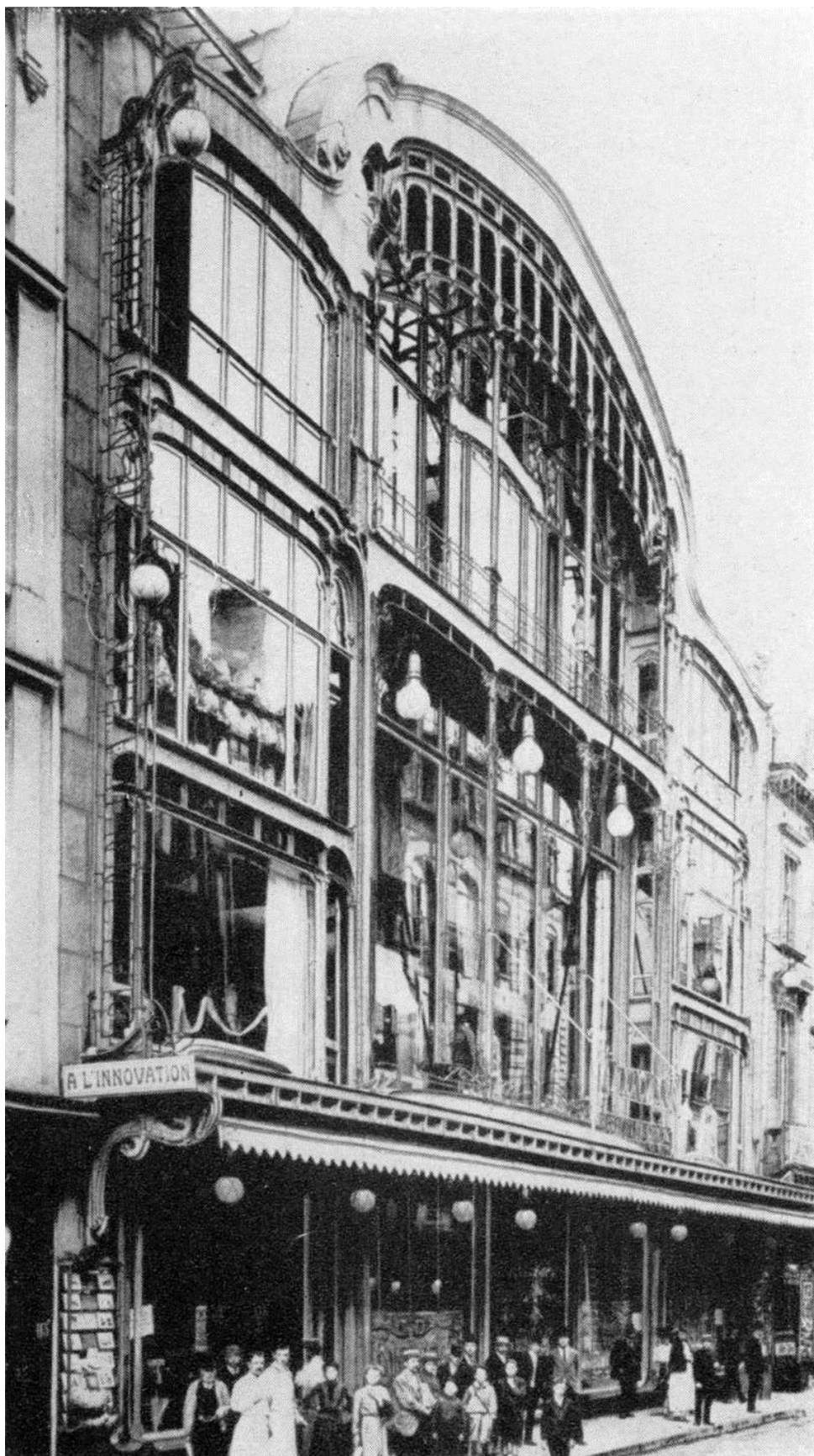
130 (А) Гюстав Эйфель: Париж, Эйфелева башня, 1887-9



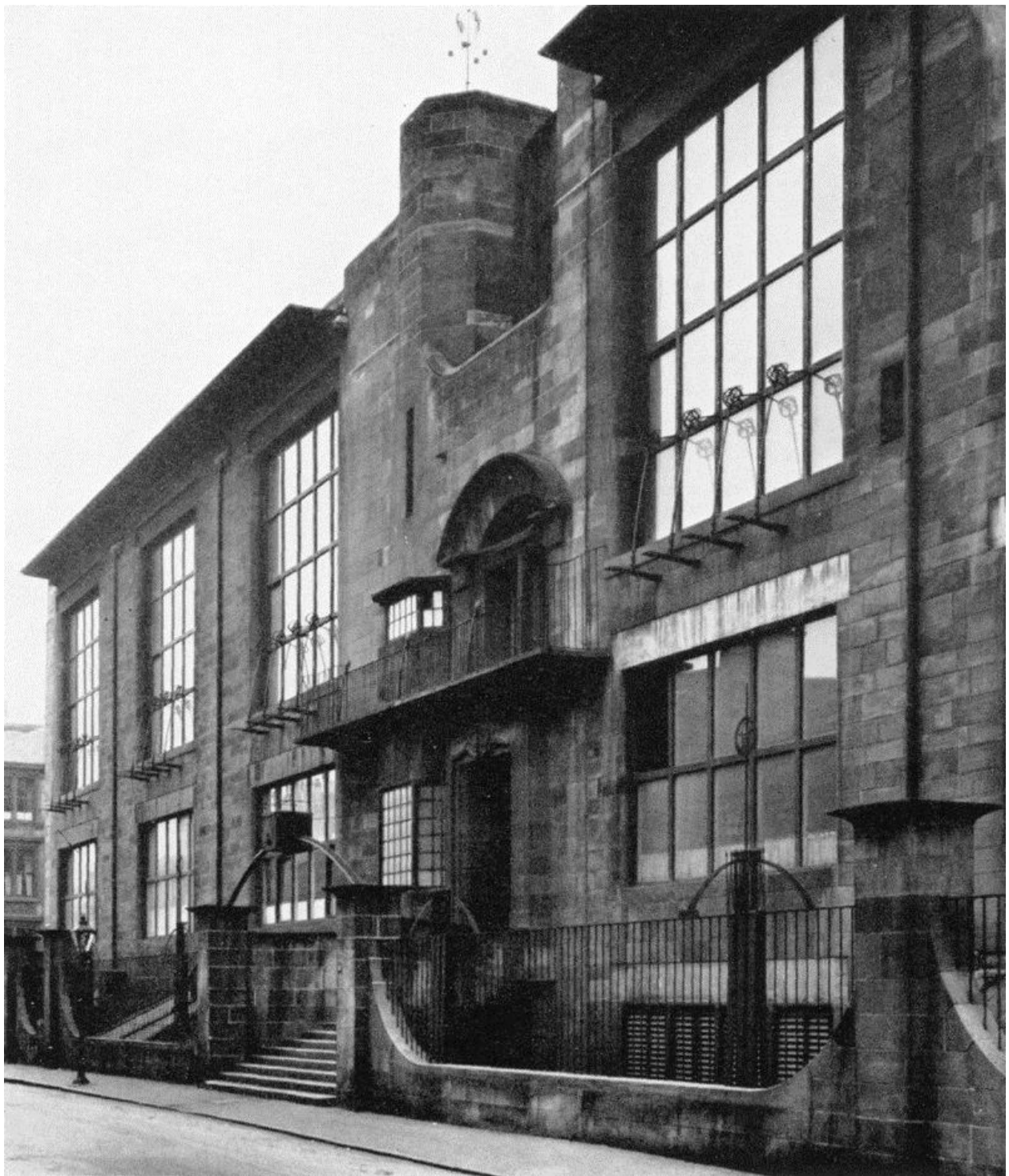
130 (в) барон Виктор Орта: Брюссель, дом Тасселлов, 1892-3



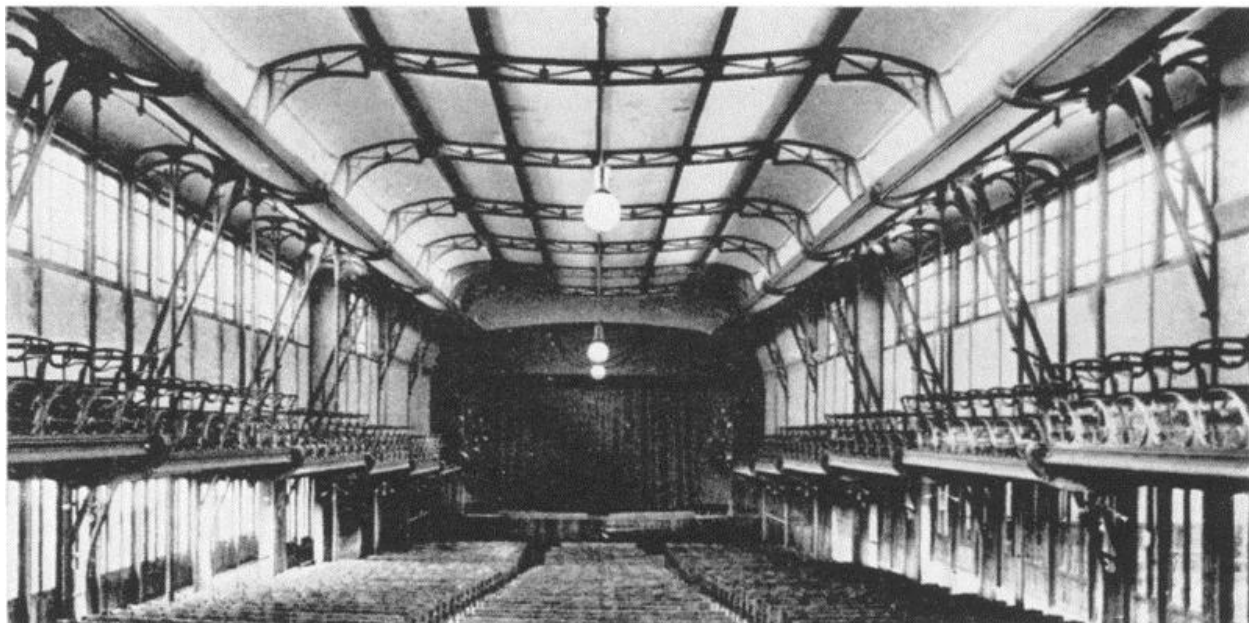
131 (А) Барон Виктор Орта: Брюссель,
дом Сольве, 1895-1900



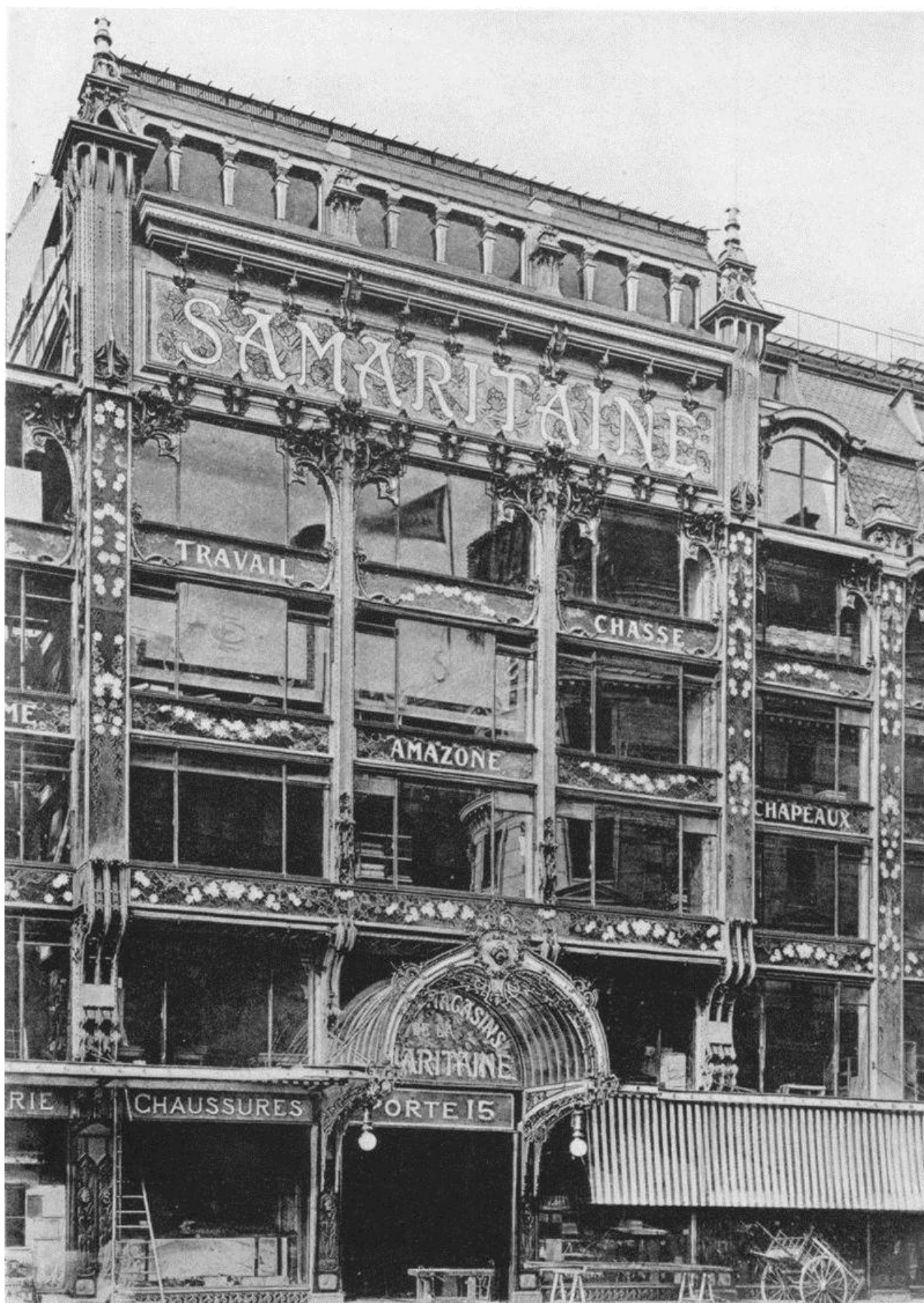
131 (в) барон Виктор Орта: Брюссель,
универмаг L'Innovation, 1901



132 (А) К. Р. Макинтош: Глазго, Школа искусств, 1897-9



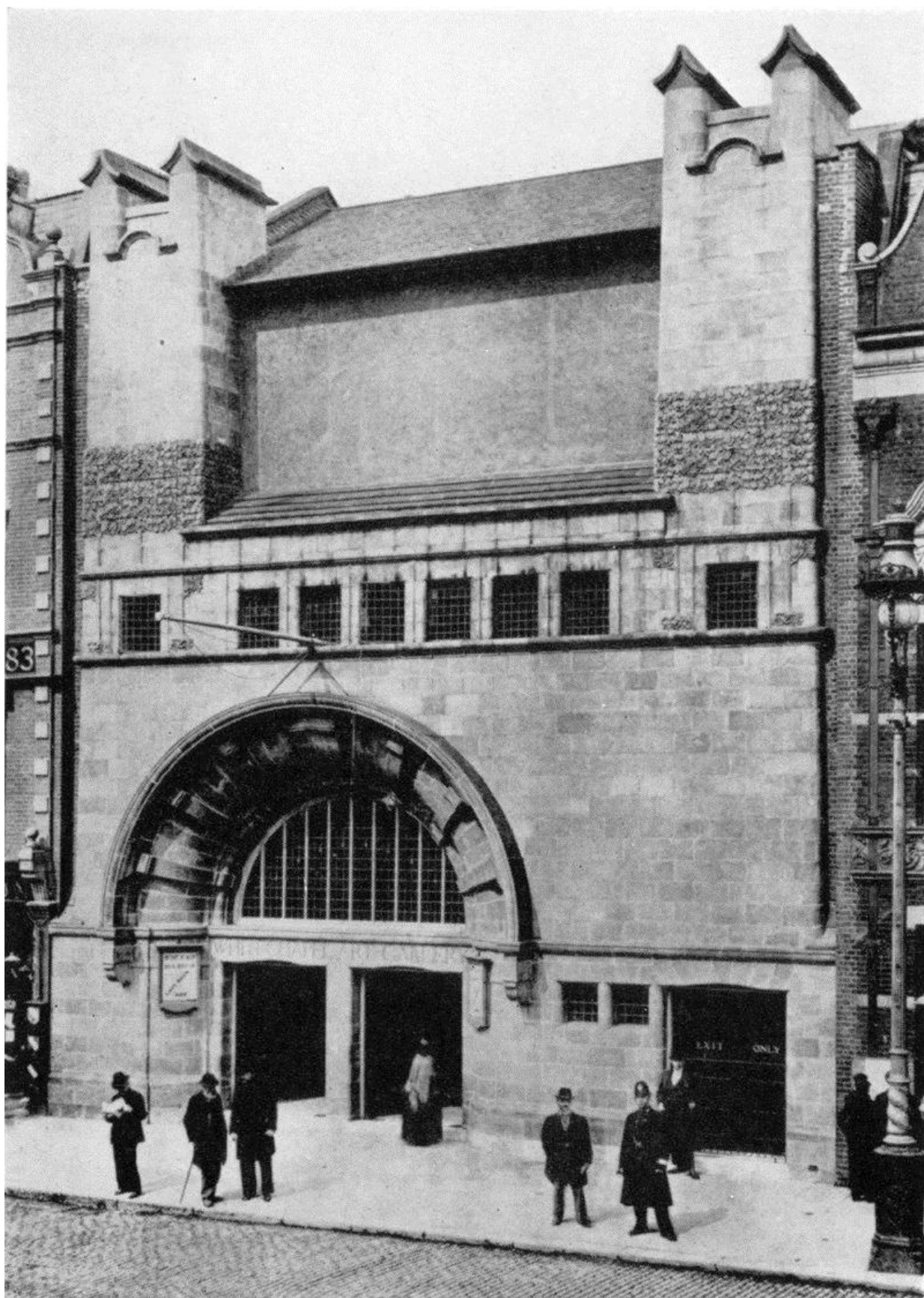
132 (в) Барон Виктор Орта: Брюссель, Дом народа, интерьер, 1896-9



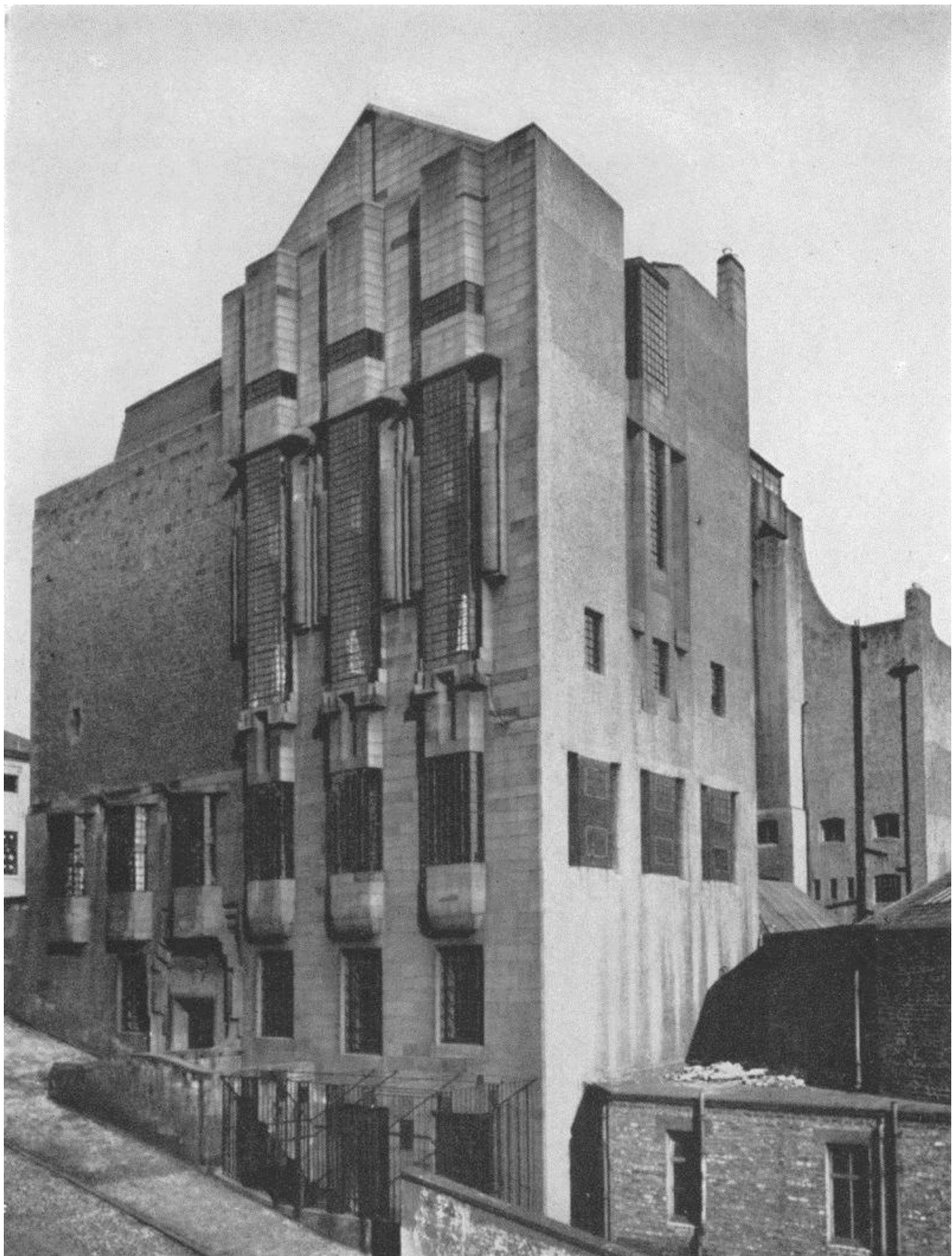
133 Франц Журден: Париж, универмаг "Самаритянин", 1905 г.



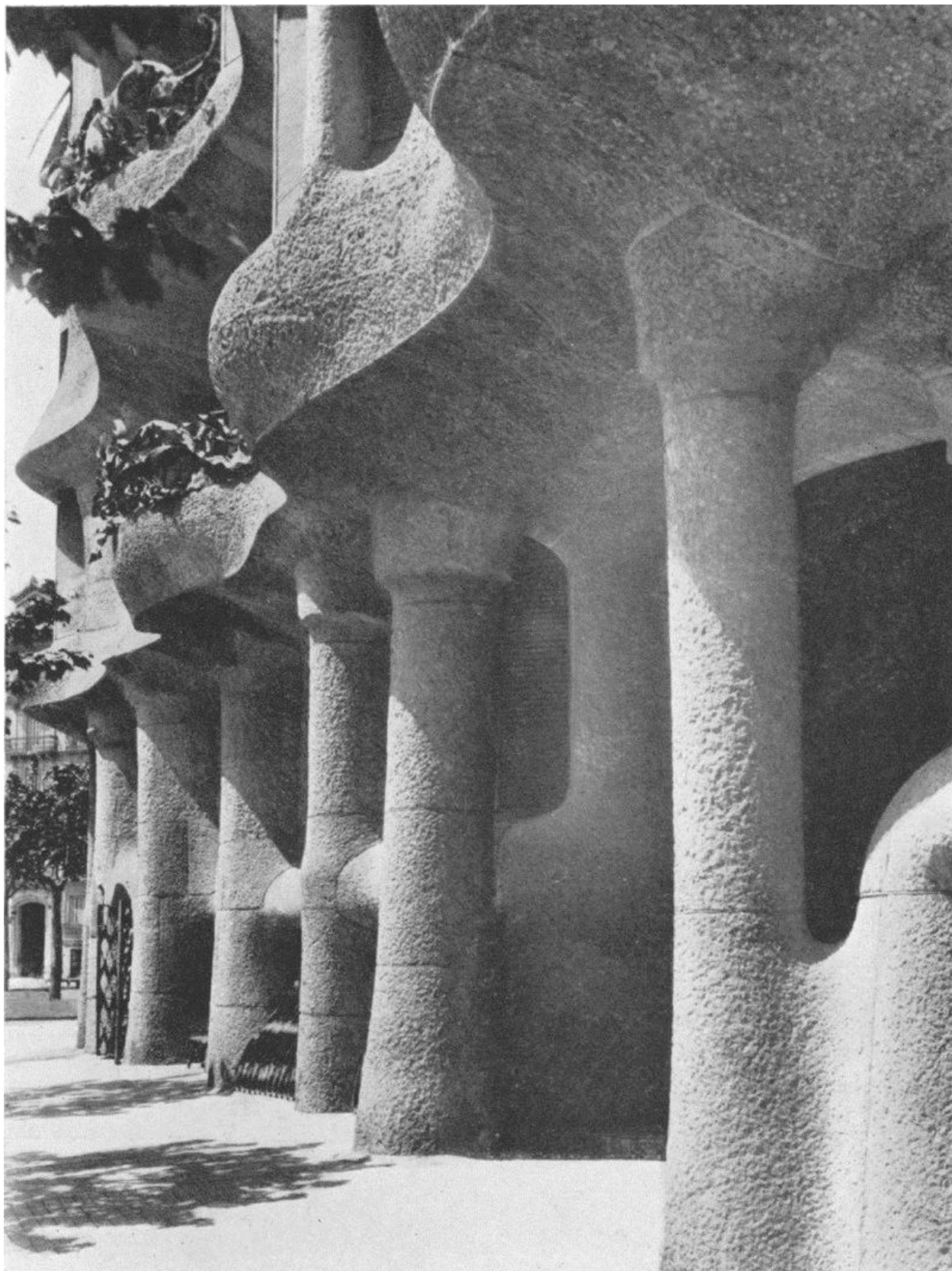
134 (А) Огюст Перре: Париж, многоквартирный дом, авеню Ваграм, 119, 1902 г.



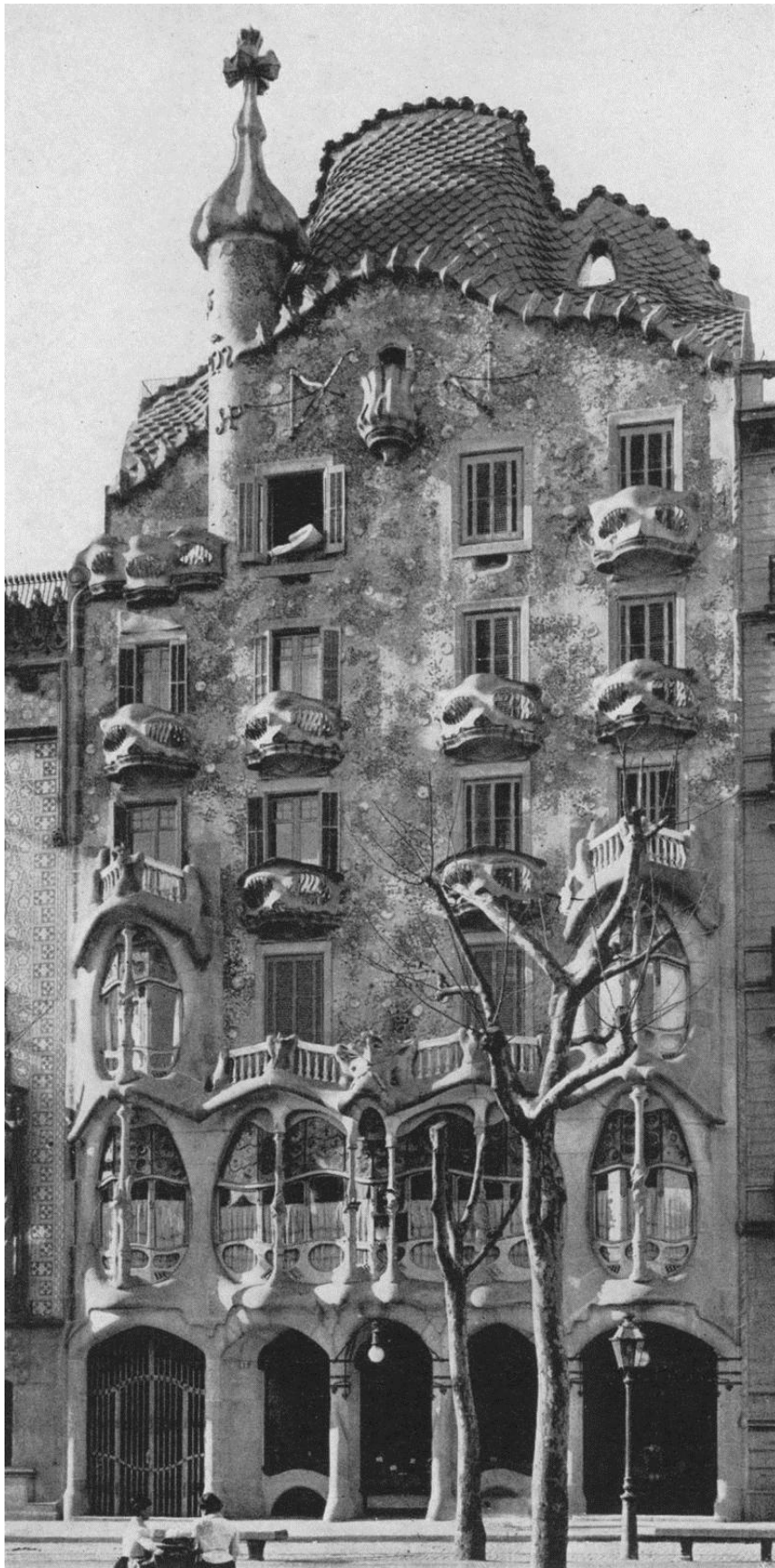
134 (в) К. Харрисон Таунсенд: Лондон, Художественная галерея Уайтчепел, 1897-9



135 (А) К. Р. Макинтош: Глазго, Школа искусств, 1907-8



135 (в) Антонио Гауди: Барселона, Дом Мила, первый этаж, 1905-7



136 Antoni Gaudí: Barcelona, Casa Batlló, front, 1905-7



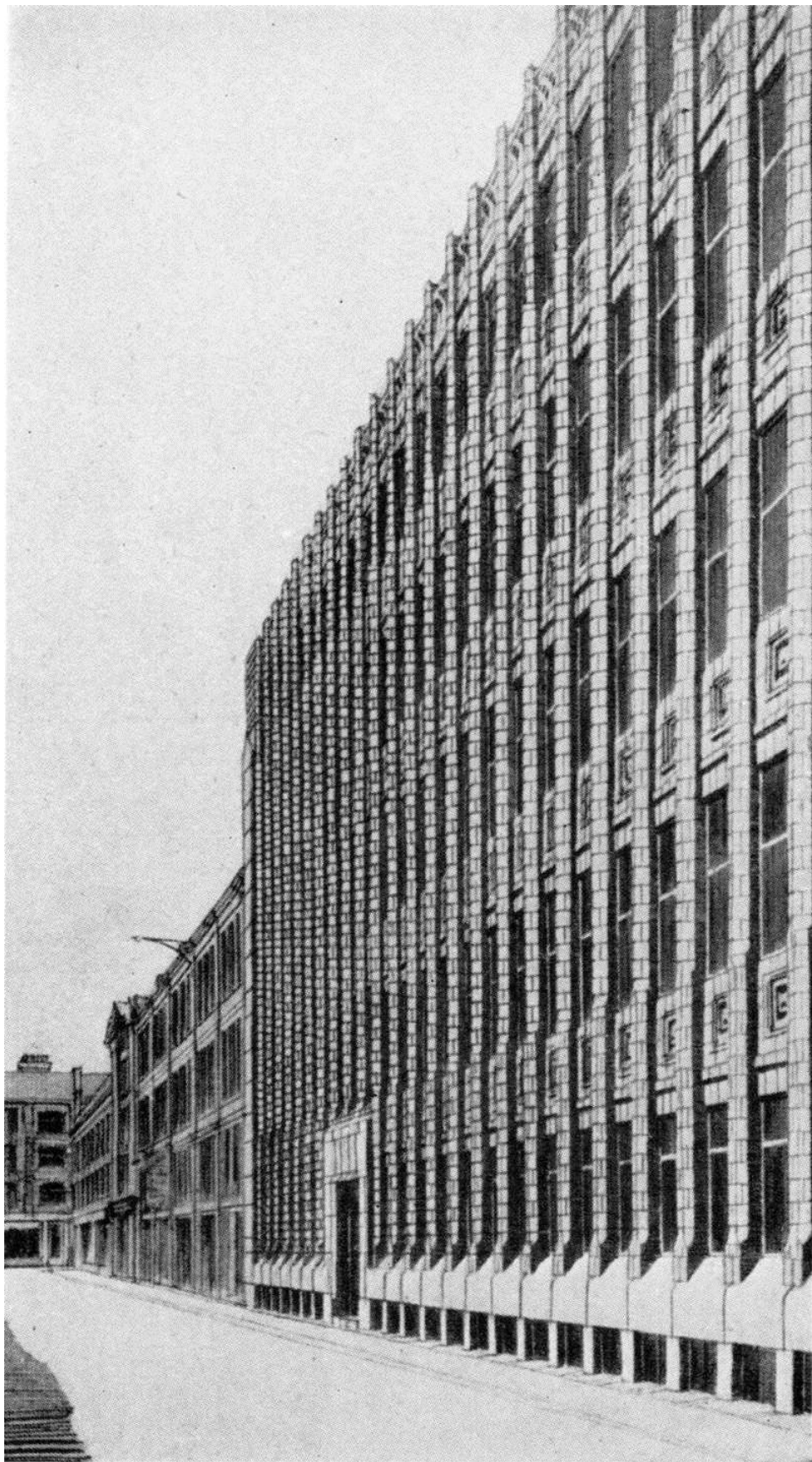
137 (A) Antoni Gaudí: Barcelona, Casa Milà, 1905-7



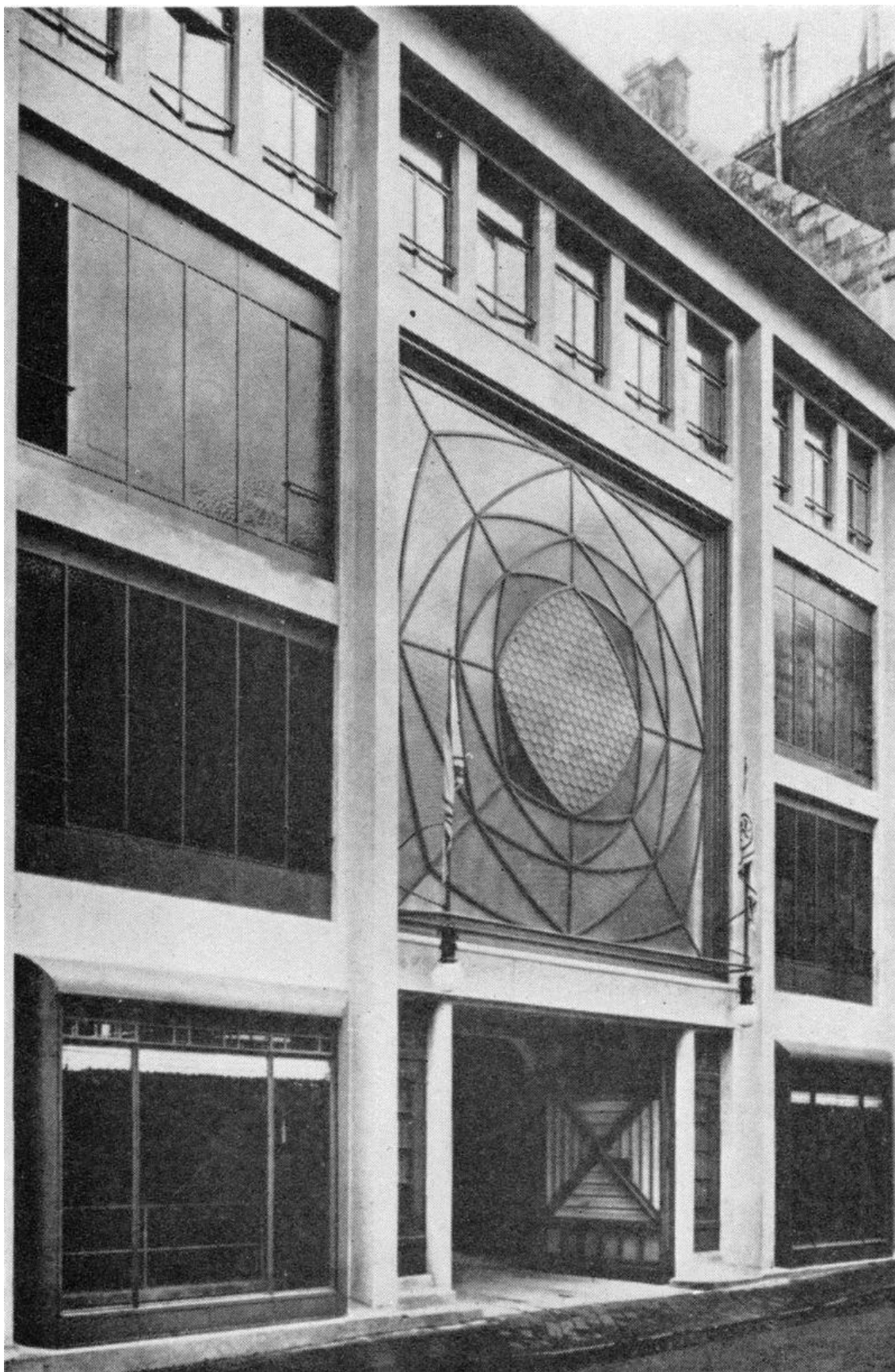
137 (B) Hector Guimard: Paris, Gare du Métropolitain, Place Bastille, 1900



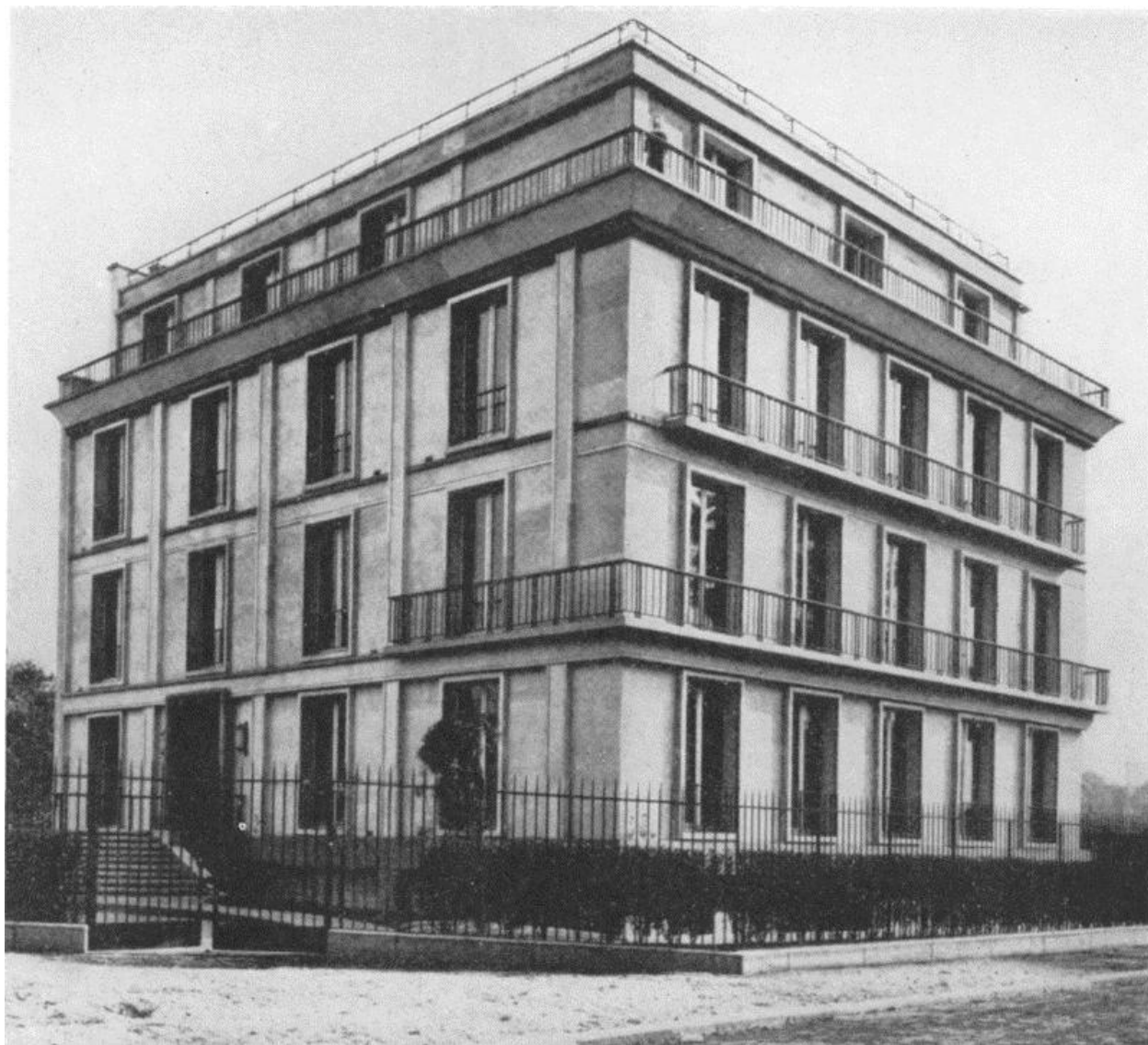
138 (А) Отто Вагнер: Вена, Дом-майолика, ок. 1898



138 (в) Х. П. Берлаге: Лондон, Холланд-Хаус, 1914



139 (А) Огюст Перре: Париж, Гараж Понтё, 1905-6



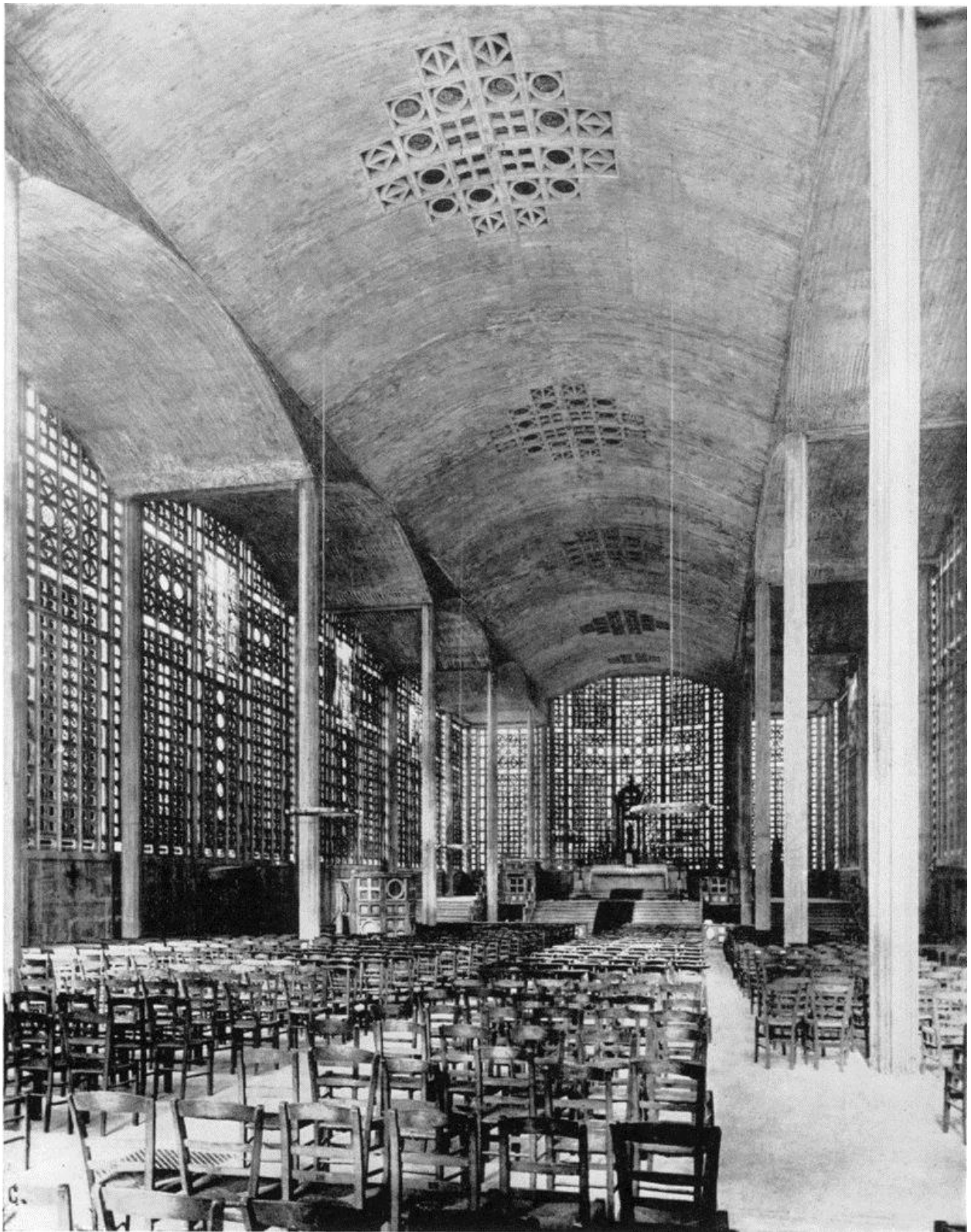
139 (в) Огюст Перре: Париж, многоквартирный дом, 9, Place de la Porte de Passy, 1930-2



140 (A) Auguste Perret: Le Havre, Place de l'Hôtel de Ville, 1948-54



140 (B) Огюст Перре: Париж, морское министерство, 1929-30



141 Auguste Perret: Le Raincy, S.-et-O., Notre-Dame, 1922-3



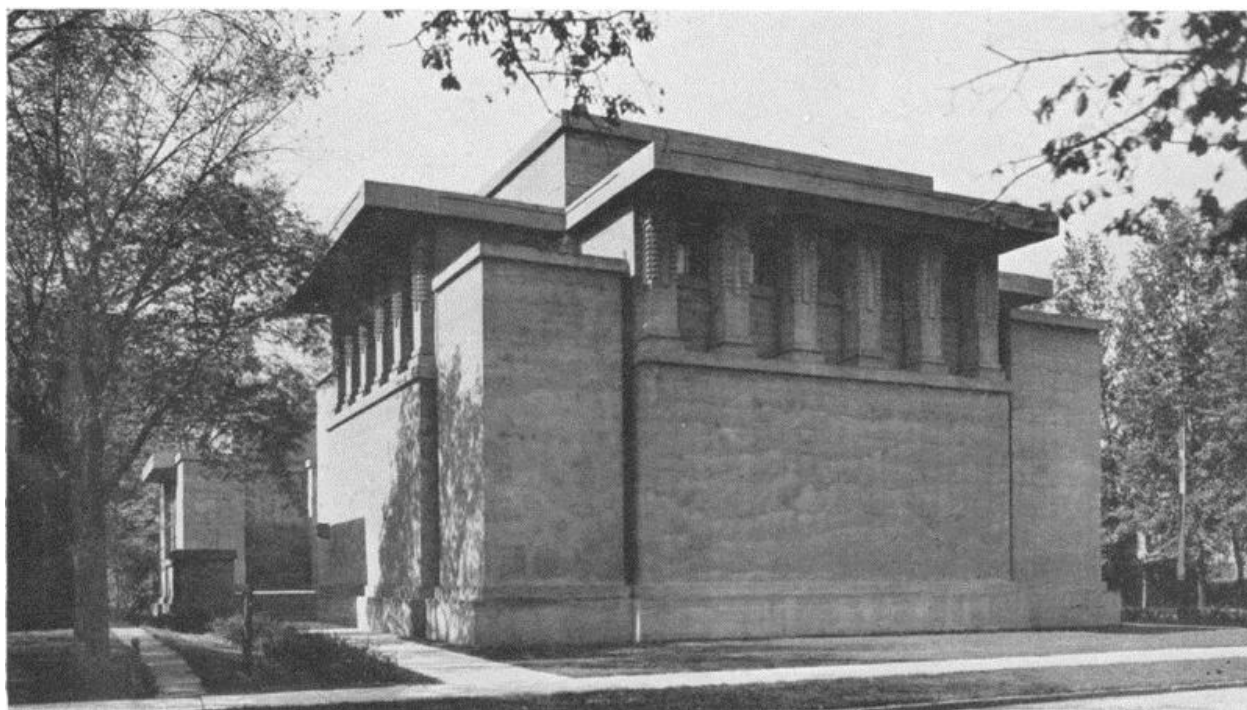
142 (А) Фрэнк Ллойд Райт: Канкаки, Иллинойс, дом Уоррена Хикокса, 1900



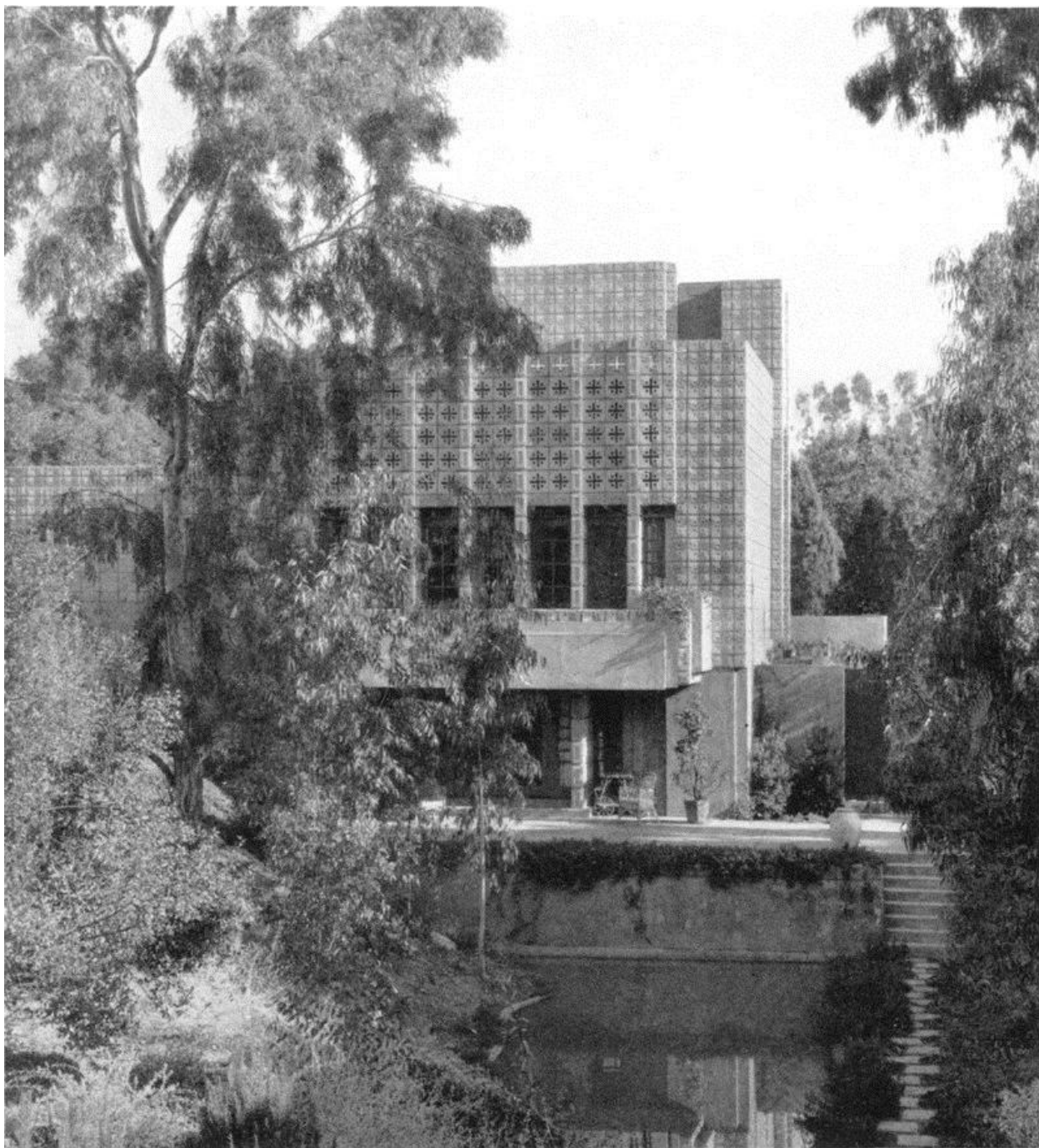
142 (В) Фрэнк Ллойд Райт: Хайленд-Парк, Иллинойс, дом У. У. Уиллитса, 1902



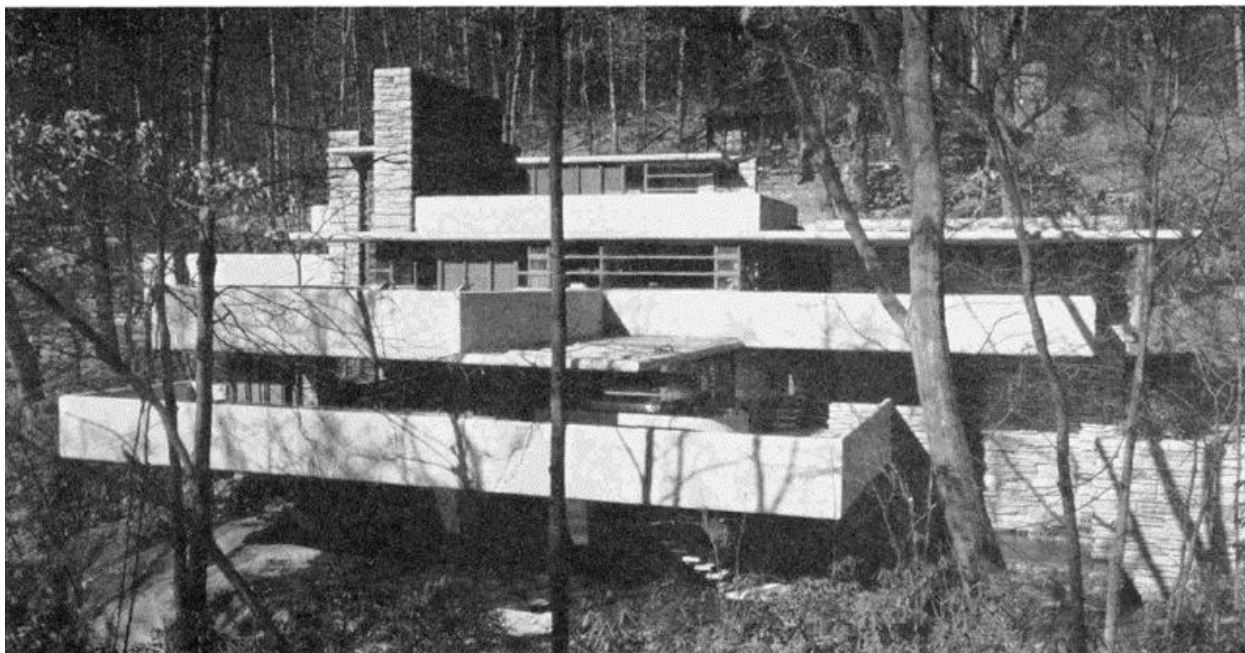
143 (А) Фрэнк Ллойд Райт: озеро Делаван, Висконсин, дом К. С. Росса, 1902



143 (В) Фрэнк Ллойд Райт: Оук-Парк, Иллинойс, Церковь Единства, 1906



144 Фрэнк Ллойд Райт: Пасадена, Калифорния, дом миссис Г. М. Миллард, 1923



145 (А) Фрэнк Ллойд Райт: Падающая вода, Пенсильвания, 1936-7



145 (В) Фрэнк Ллойд Райт: Плезантвилль, Нью - Йорк, дом Сола Фридмана, 1948-9



146 (А) Фрэнк Ллойд Райт: Расин, Висконсин, Административное здание С. К. Джонсон и сыновья и лабораторная башня, 1936-9 и 1946-9



145 (в) Бернард Мейбек: Беркли, Калифорния, Церковь христианской науки, 1910



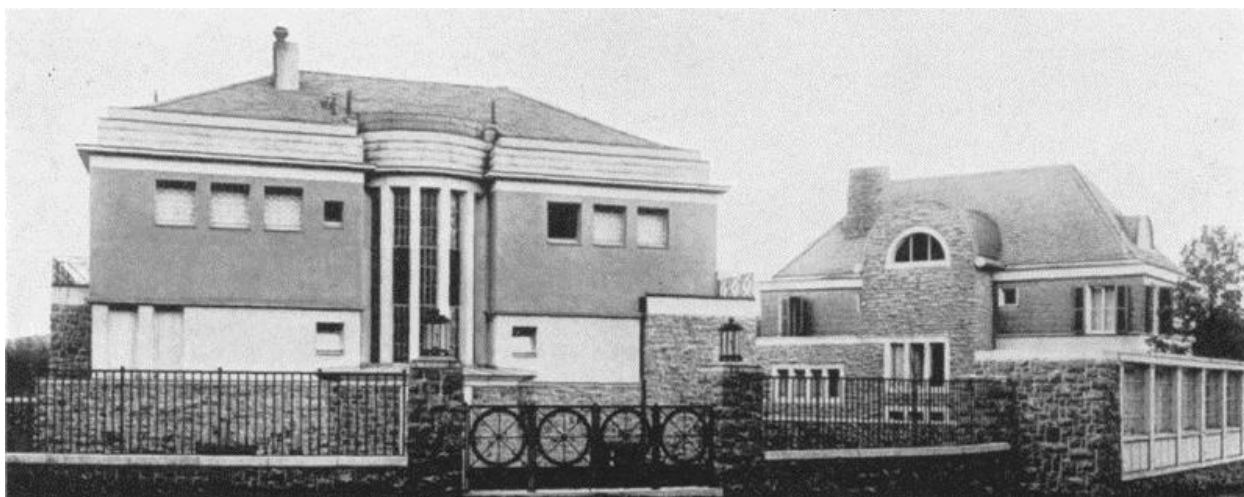
147 (А) Грин и Грин: Пасадена, Калифорния, Д. Б. Гэмбл-хаус, 1908-9



147 (в) Ирвинг Гилл: Лос-Анджелес, дом Уолтера Доджа, 1915-16



148 (а) Петер Беренс: Берлин, завод небольших двигателей А.Е.Г., 1910 г.



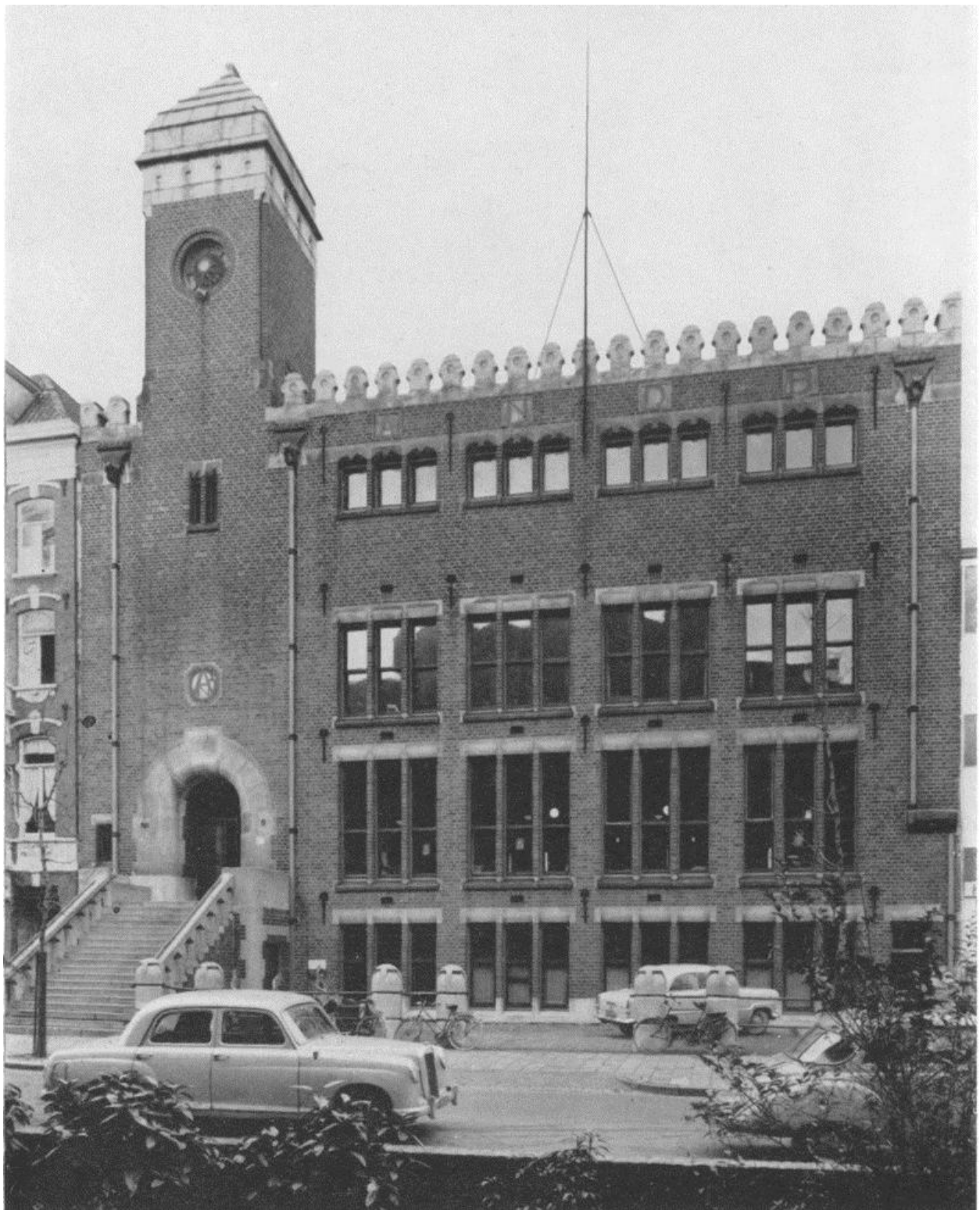
148 (B) Peter Behrens: Hagen-Eppenhause, Cuno and Schröder houses, 1909-10



149 (A) Петер Беренс: Берлин, турбинный завод А.Е.Г., 1909 г.



149 (B) Max Berg: Breslau, Jahrhunderthalle, 1910-12



150 Х. П. Берлаге: Амстердам, здание Союза алмазодобытчиков, 1899-1900



151 Adolf Loos: Vienna, Kärntner Bar, 1907



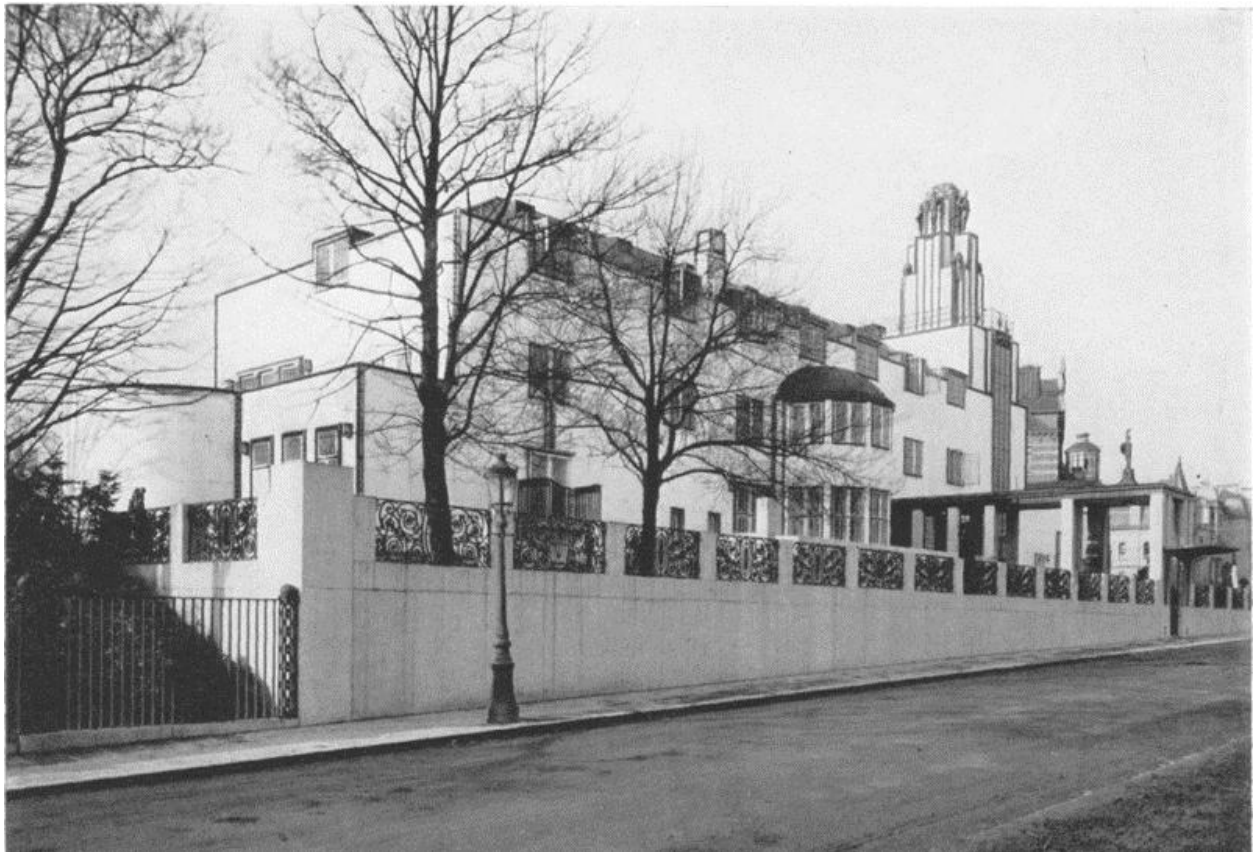
152 Бонац и Шолер: Штутгарт, Железнодорожный вокзал, 1911-14, 1919-27



153 (A) Fritz Höger: Hamburg, Chilehaus, 1923



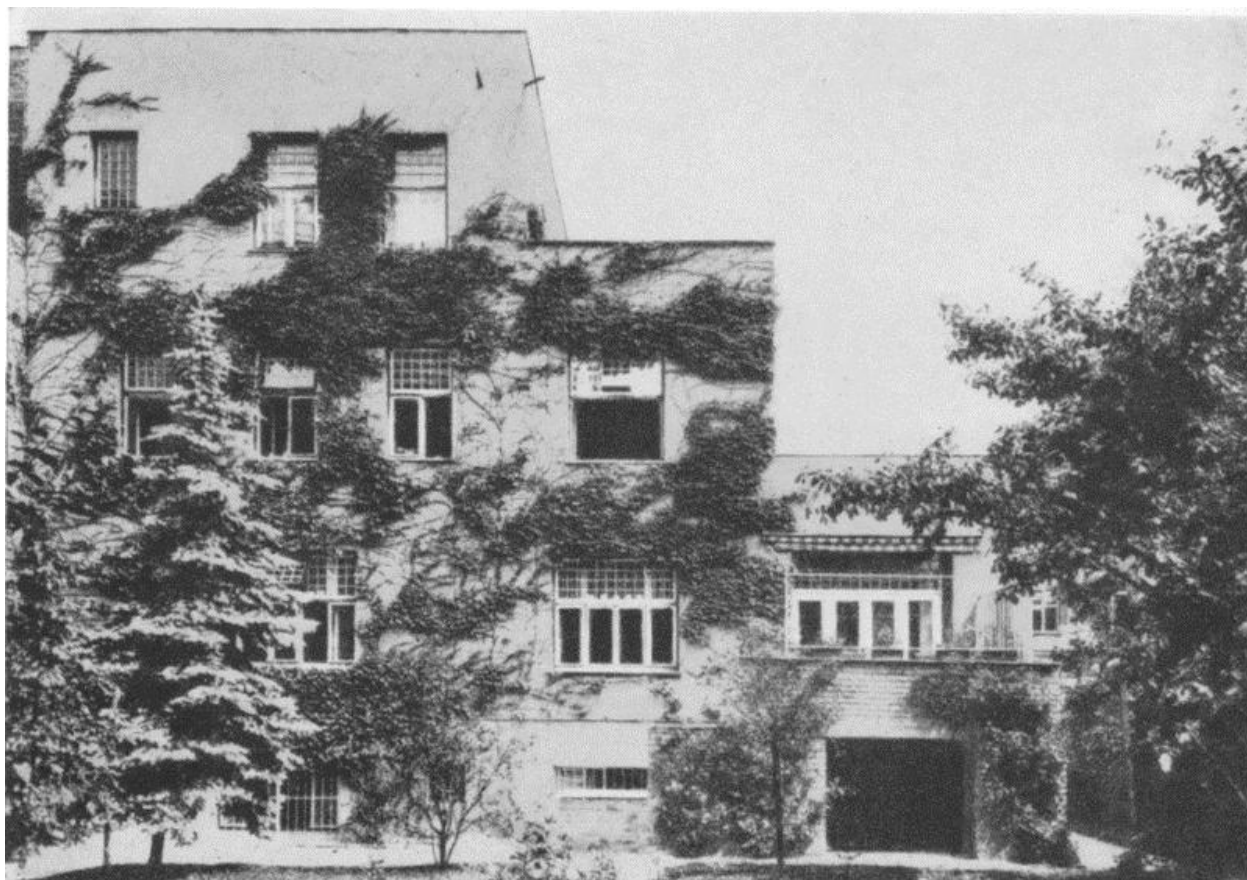
153 (B) Erich Mendelsohn: Neubabelsberg, Einstein Tower, 1921



154 (А) Йозеф Хоффманн: Брюссель, дом Стокле, 1905-11



154 (в) Отто Вагнер: Вена, Почтово-сберегательный банк, 1904-6



155 (А) Adolf Loos: Vienna, Gustav Scheu house, 1912



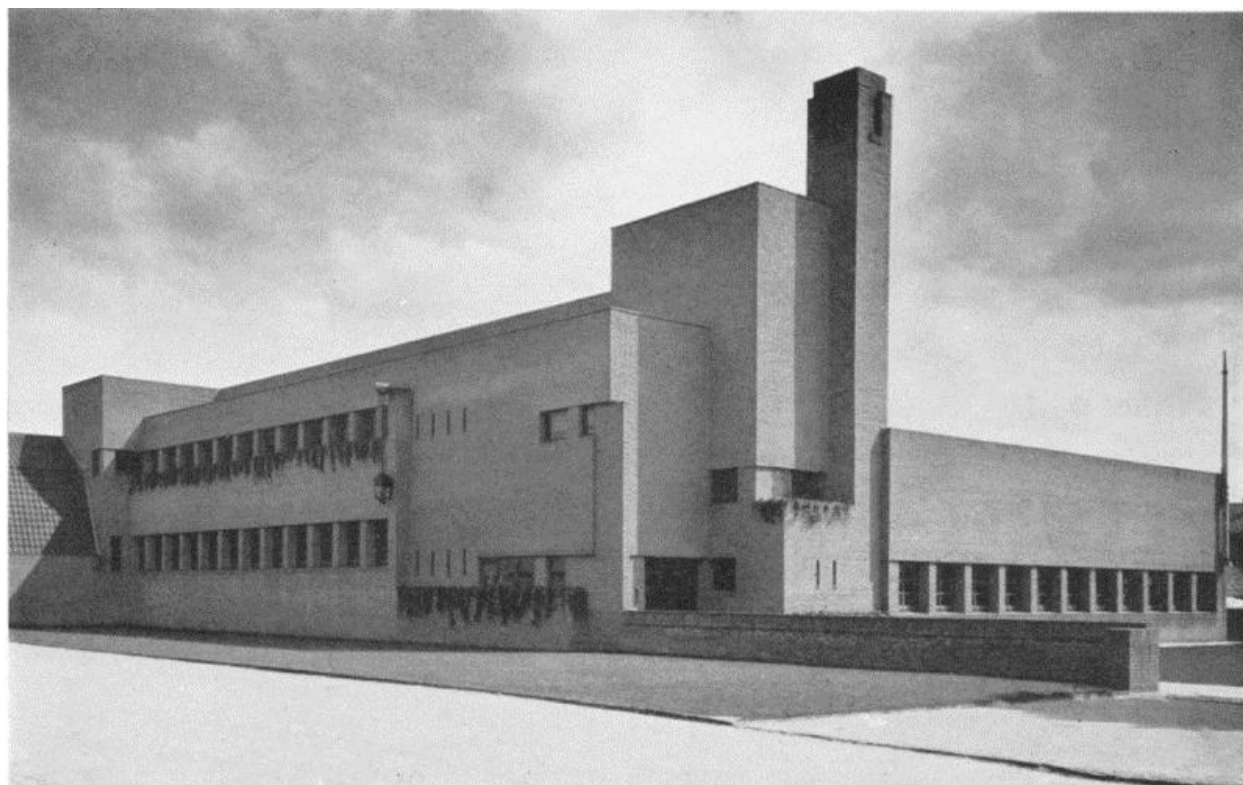
155 (в) Адольф Лоос: Вена, квартира Леопольда Лангера, 1901



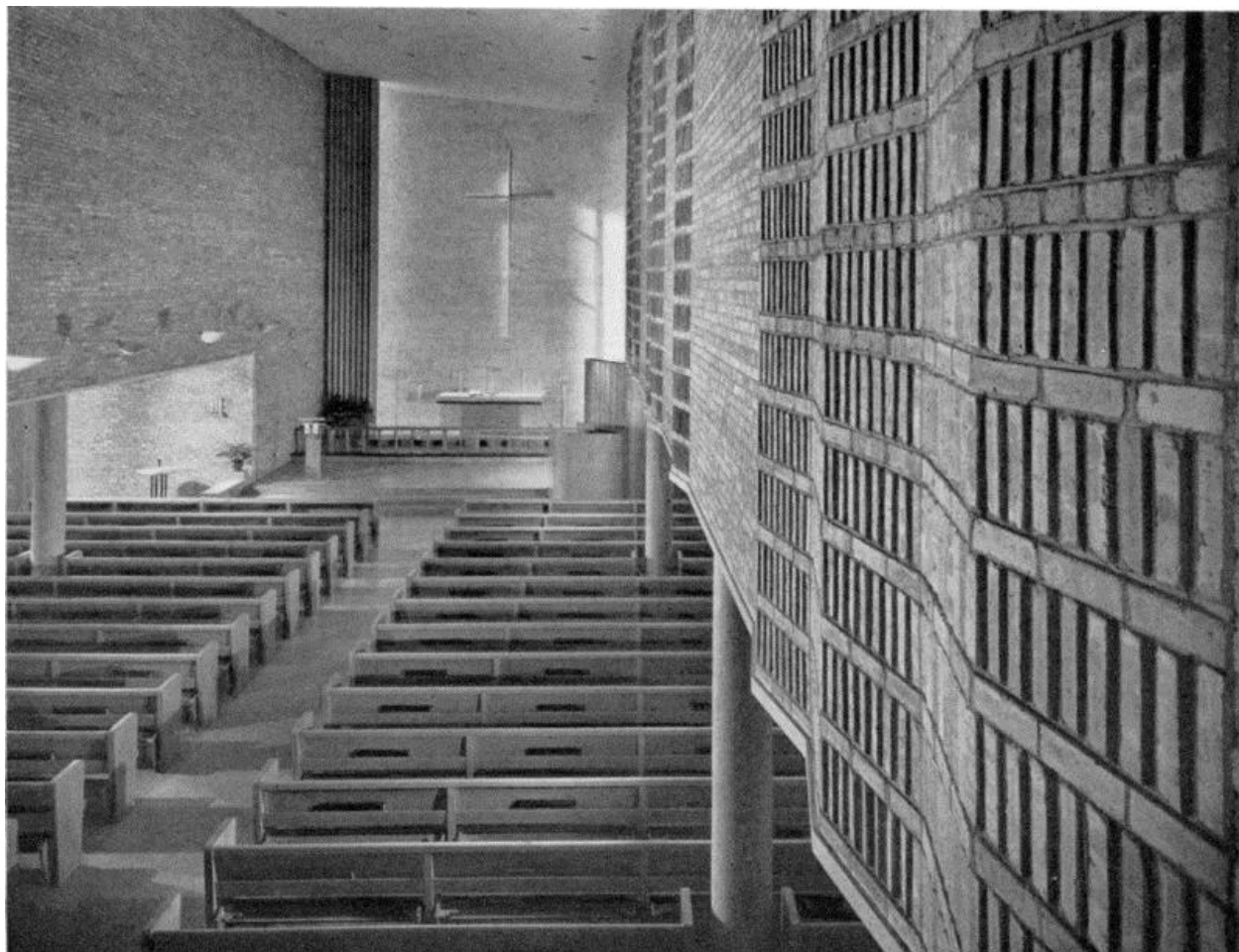
156 (А) Пит Крамер: Амстердам, жилой комплекс Де Дагераад, 1918-23



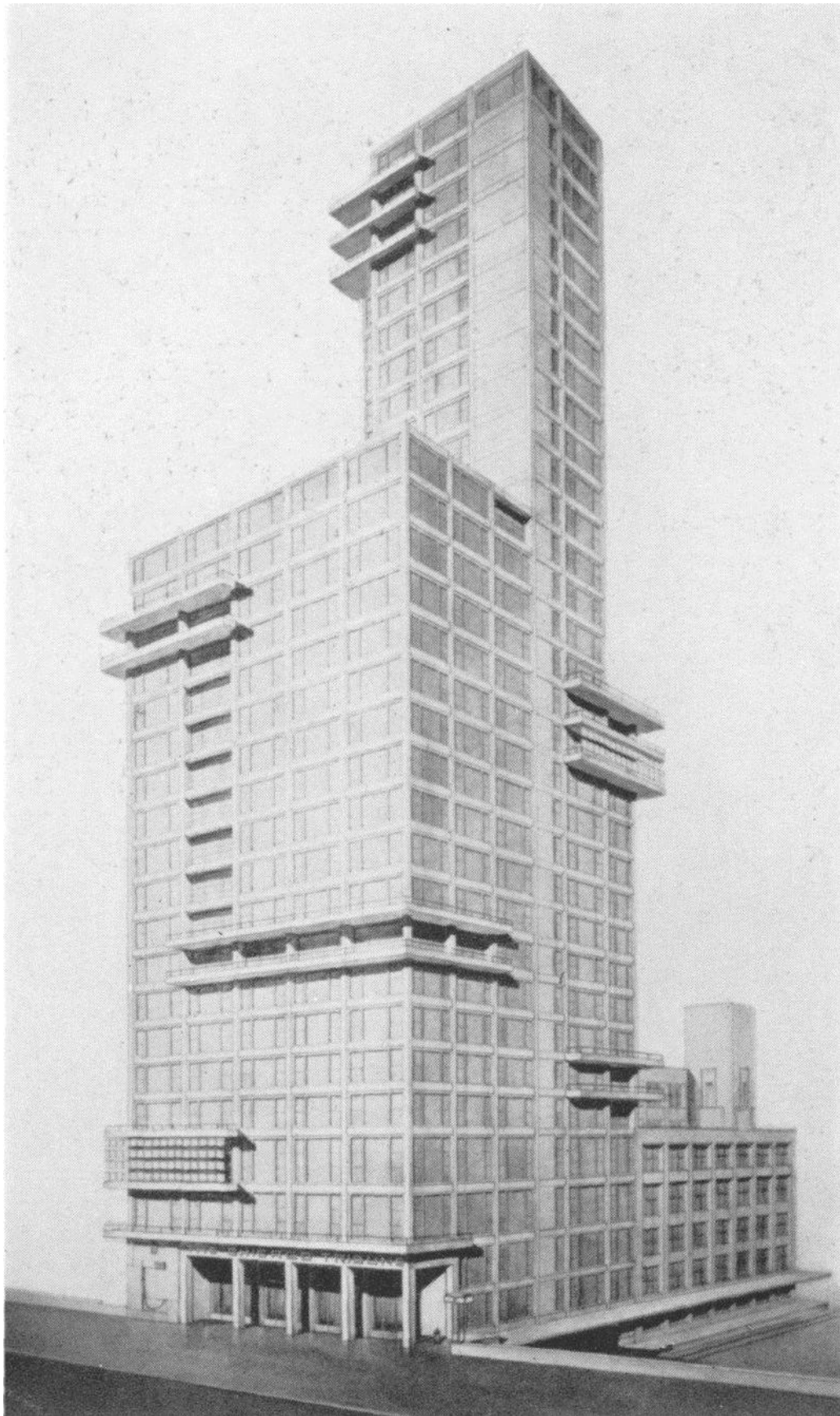
156 (в) Михаэль де Клерк: Амстердам, жилой комплекс Эйген Хаард, 1917 г.



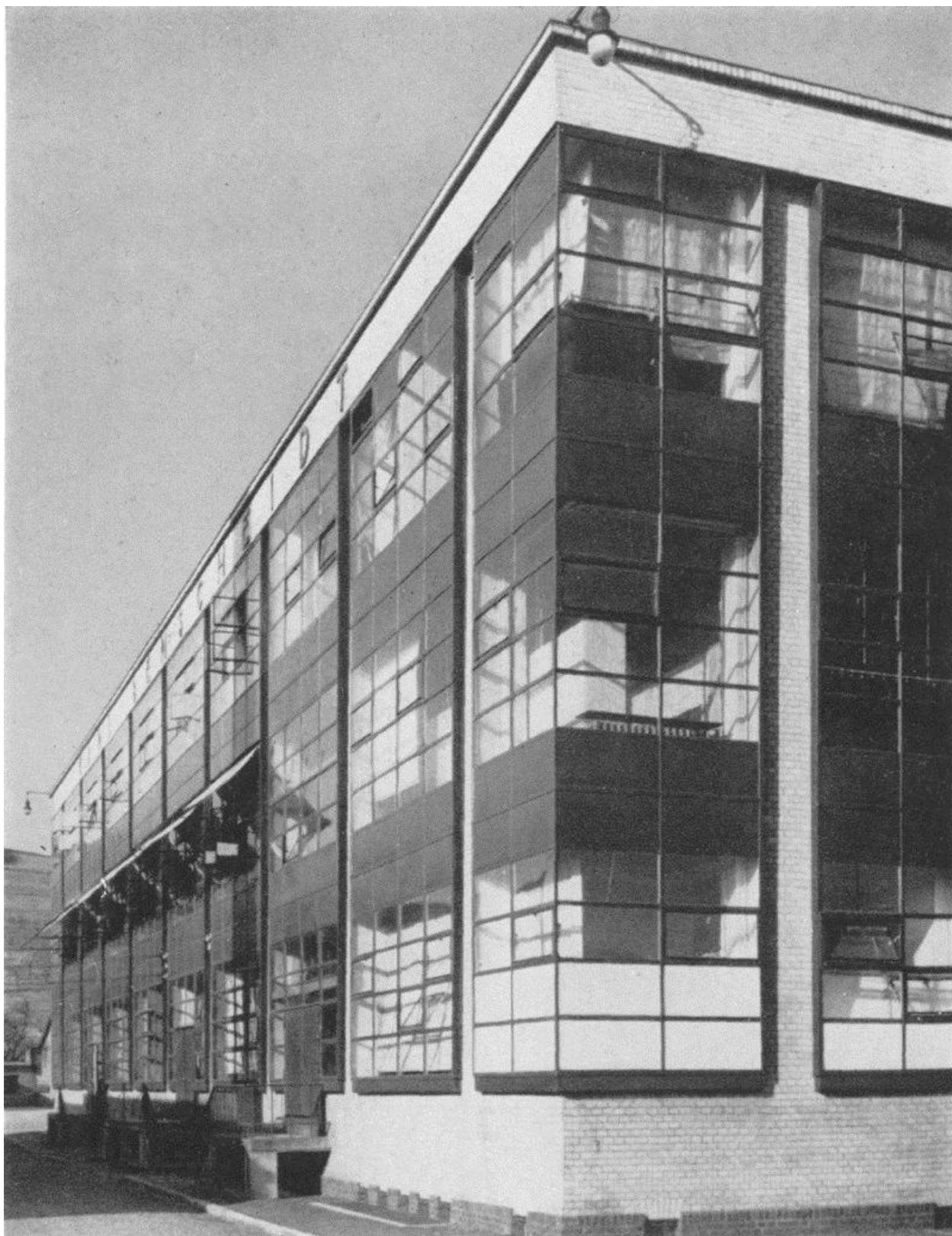
157 (А) В. М. Дудок: Хилверсум, школа доктора Бавинка, 1921



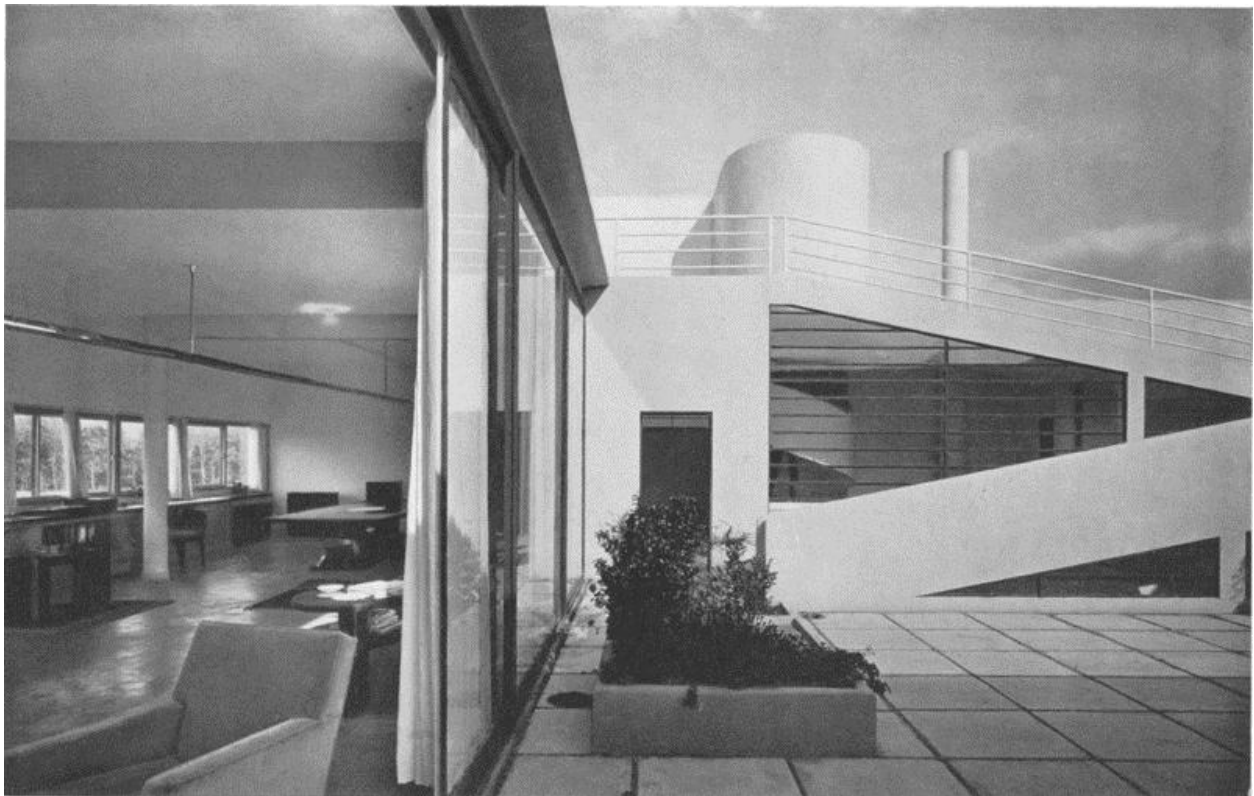
157 (в) Сааринен и Сааринен: Миннеаполис, Миннесота, Лютеранская церковь Христа, 1949-50



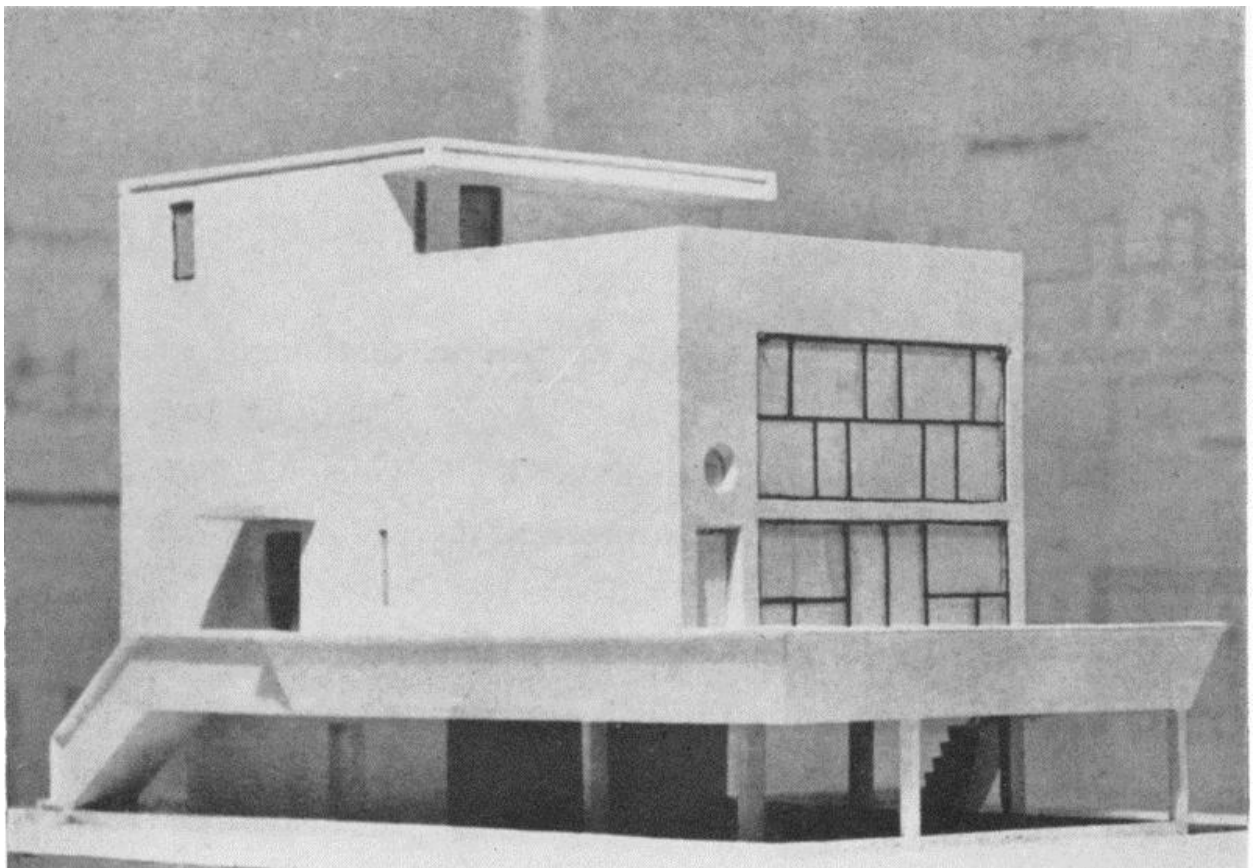
158 (А) Вальтер Гропиус с Адольфом Мейером:
проект для Chicago Tribune Tower, 1922



158 (в) Вальтер Гропиус и Адольф Мейер: Альфельд-ан-дер-Лейн, фабрика Fagus, 1911-14]



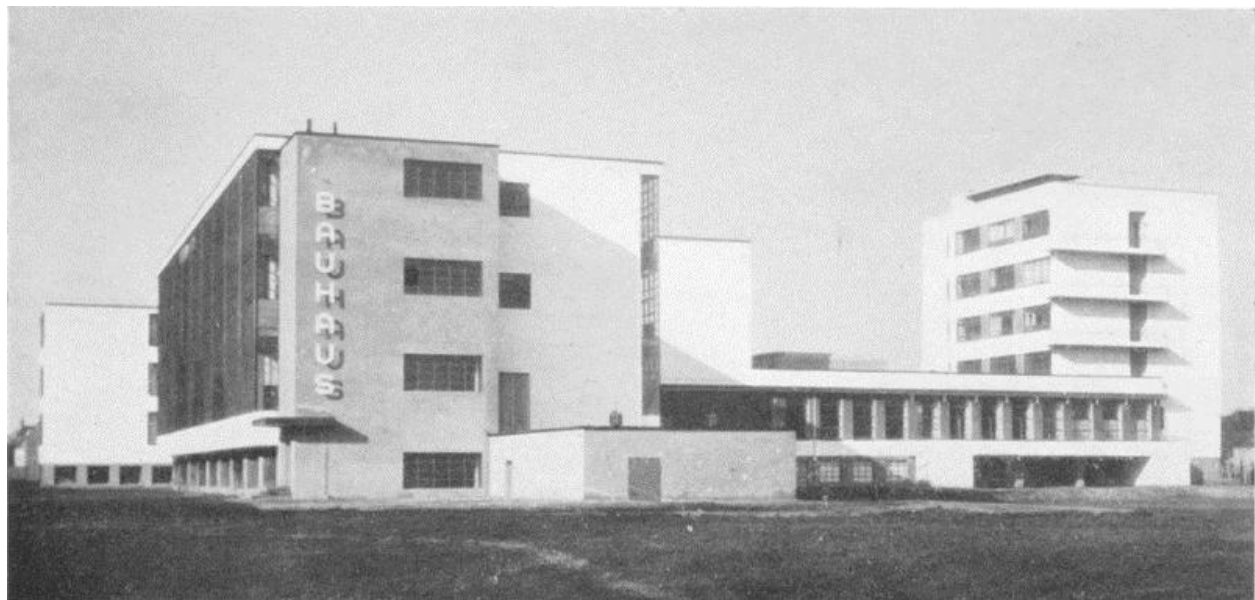
159 Ле Корбюзье: Пуасси, Сан-Франциско, Савойский дом, 1929-30



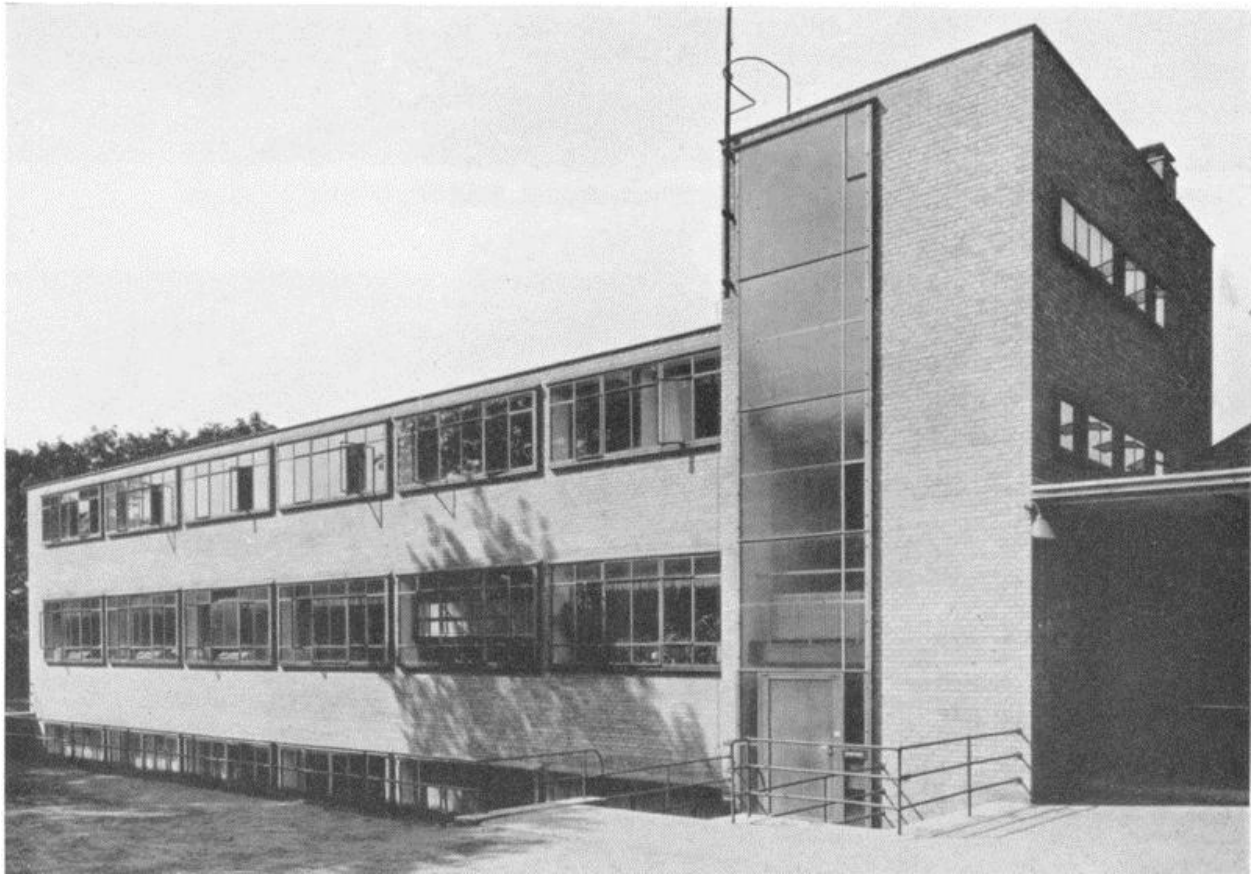
160 (А) Ле Корбюзье: Второй проект дома Ситроан, 1922



160 (B) Le Corbusier: Garches, S.-et-O., Les Terrasses, 1927



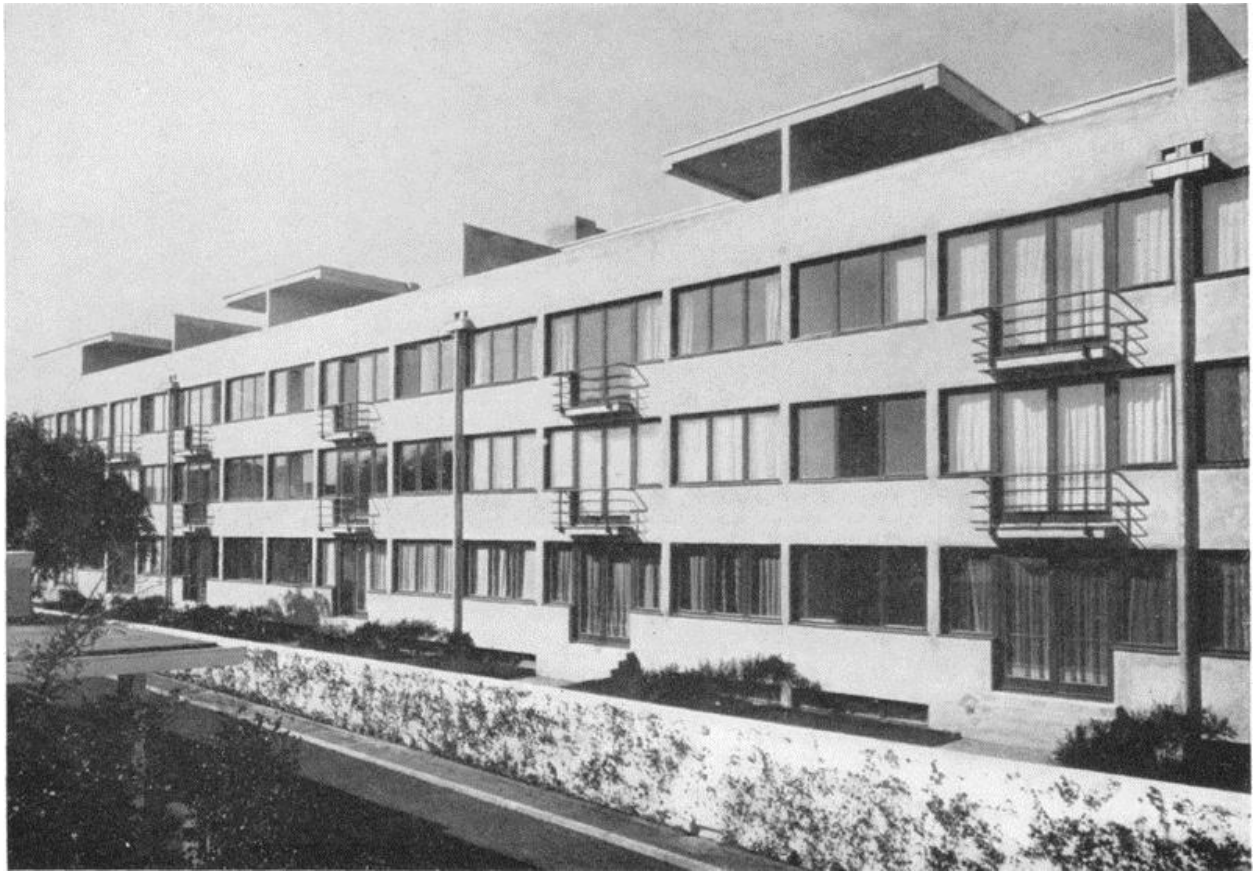
161 (A) Walter Gropius: Dessau, Bauhaus, 1925-6



161 (в) Вальтер Гропиус: Дессау, городское бюро по трудоустройству, 1927-8



162 (A) Walter Gropius: Berlin, Siemensstadt housing estate, 1929-30



162 (B) Ludwig Mies van der Rohe:
Stuttgart, block of flats, Weissenhof, 1927



163 (А) Бринкман и ван дер Влугт: Роттердам, фабрика ван Нелле, 1927 г.



163 (в) Дж. Дж. П. Уд: Холланд-Хук, жилой комплекс, 1926-7



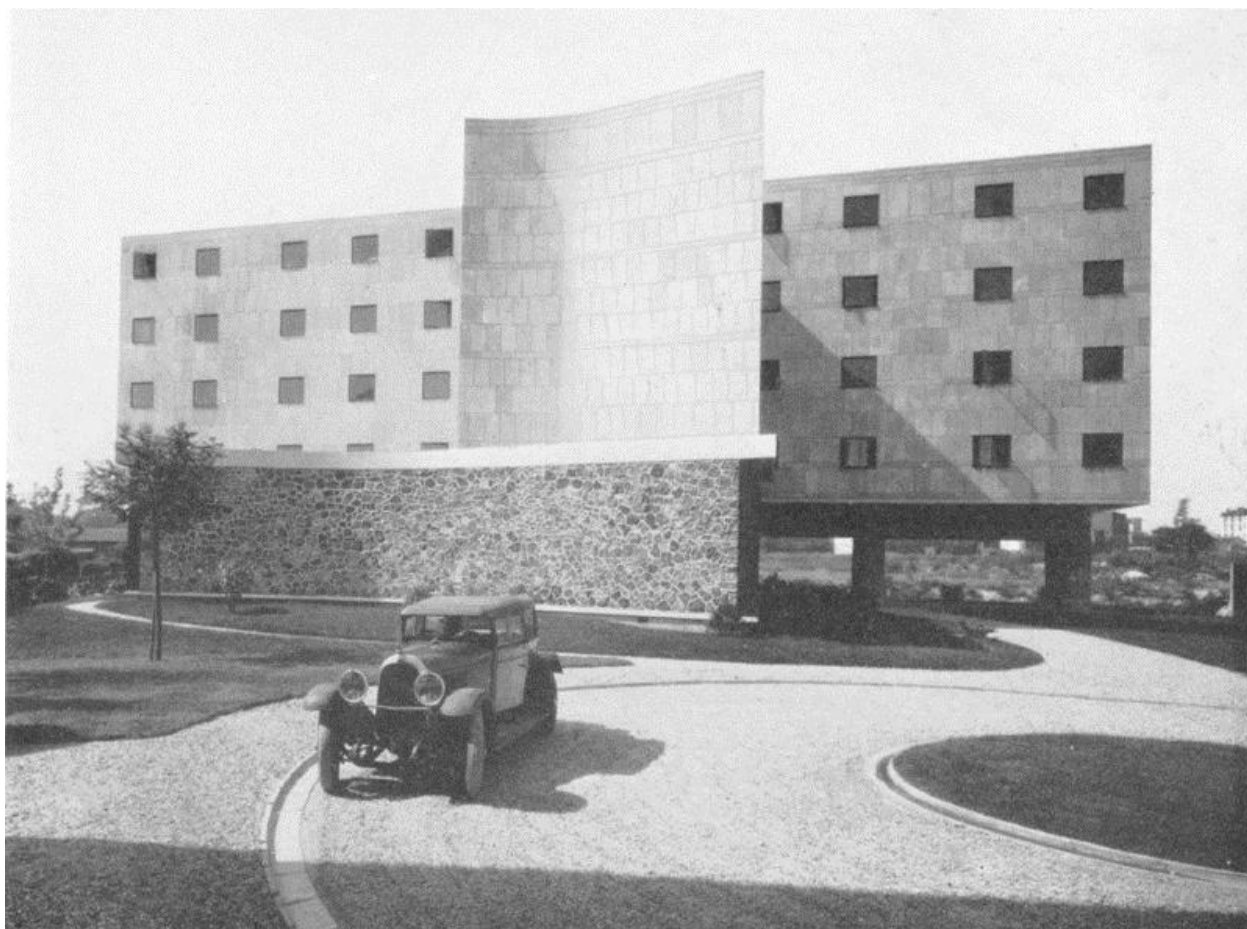
164 (а) Дж. Дж. П. Уд: Роттердам, церковь, жилой комплекс Кифхук, 1928-30



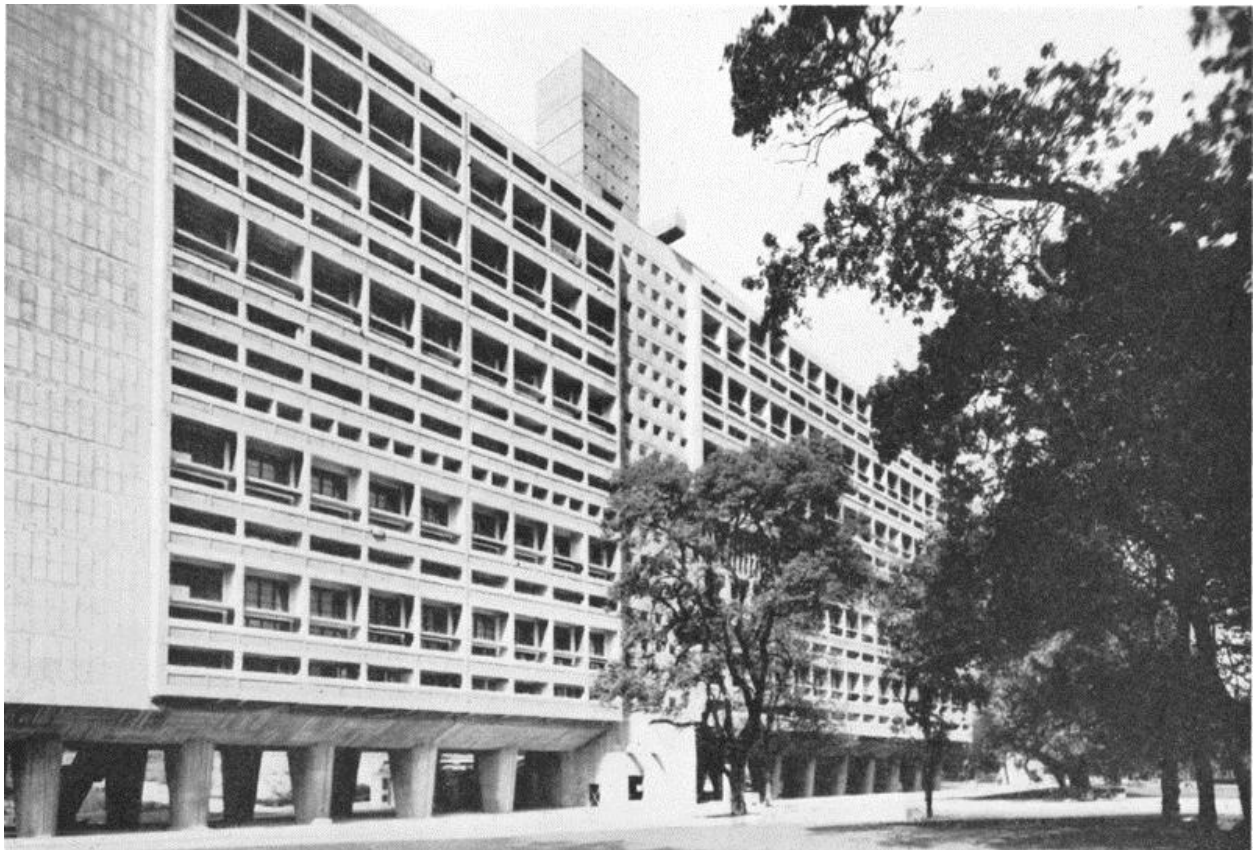
164 (в) Геррит Ритвелд: Утрехт, дом Шредера, 1925



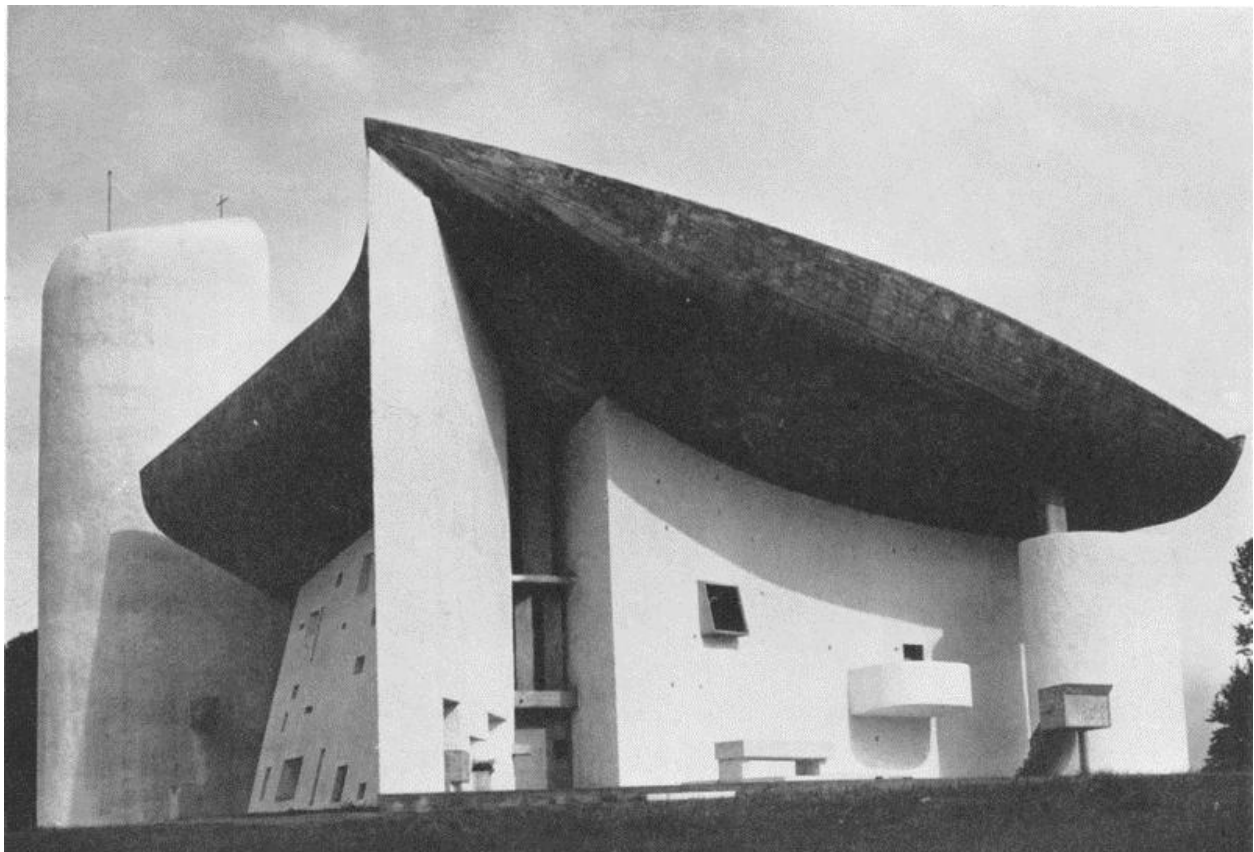
165 (А) Людвиг Мис ван дер Роэ: Барселона, Немецкий
выставочный павильон, 1929



165 (В) Le Corbusier: Paris, Swiss Hostel, Cité Universitaire, 1931-2



166 Le Corbusier: Marseilles, Unité d'Habitation, 1946-52



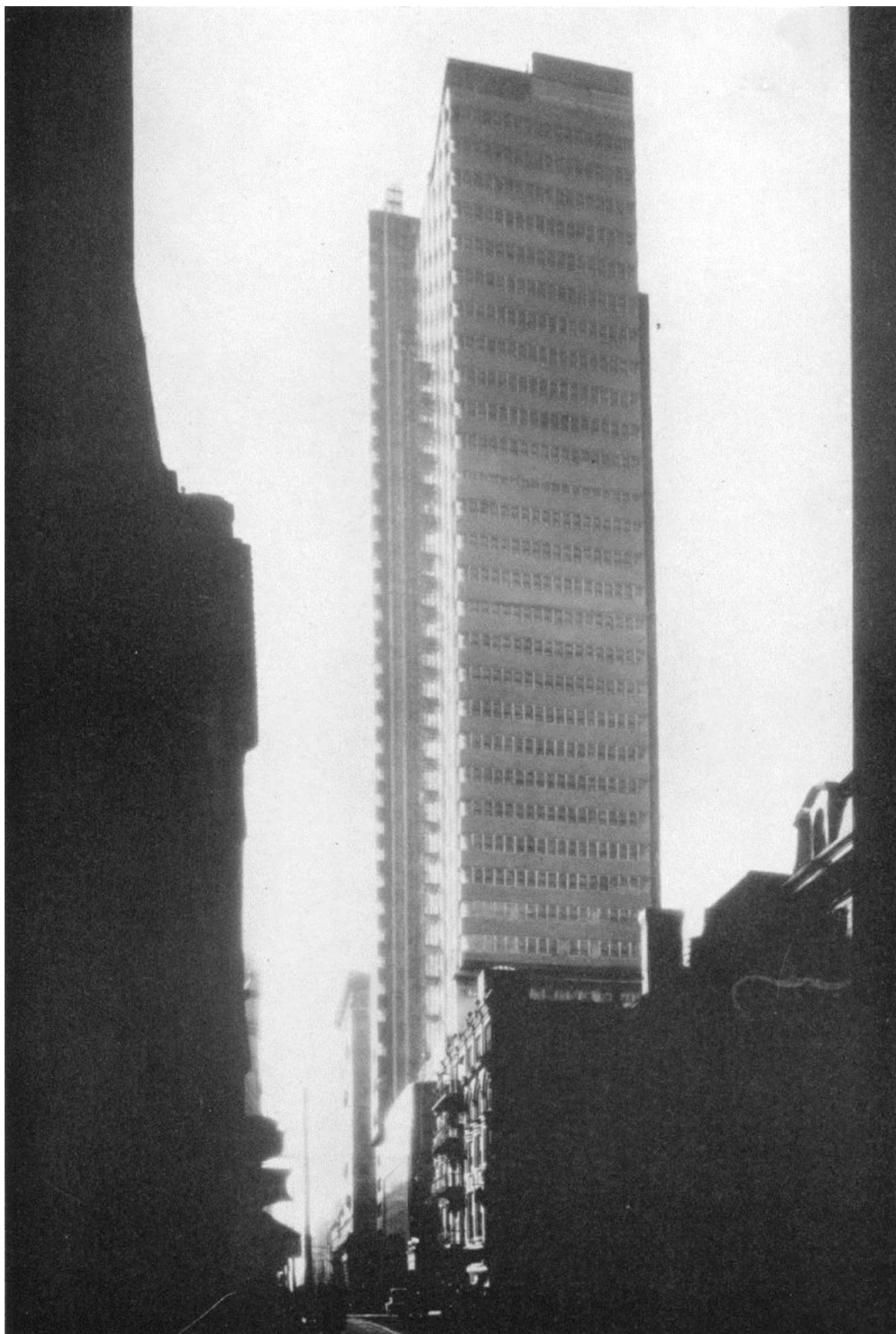
167 Le Corbusier: Ronchamp, Hte-Saône, Notre-Dame-du-Haut, 1950-5



168 (A) Ле Корбюзье: Эве-сюр-Л'Арбрель, Доминиканский
монастырь Ла Туретт, 1957-61



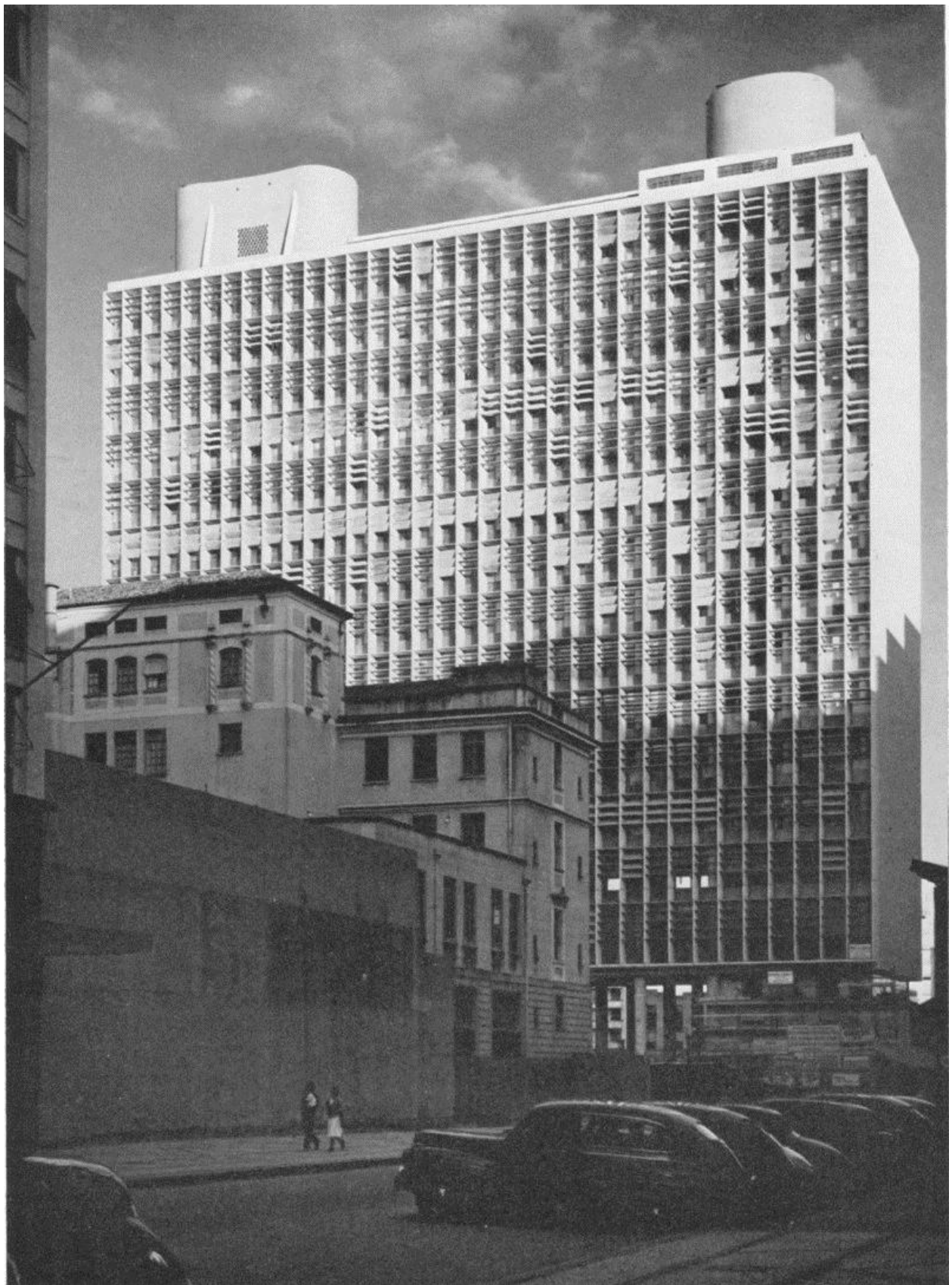
168 (в) Ээро Сааринен: Уоррен, Мичиган, Технический институт General Motors, 1951-5



169 Хау и Лесказ: Филадельфия, здание Общества сберегательных фондов Филадельфии, 1932 г.



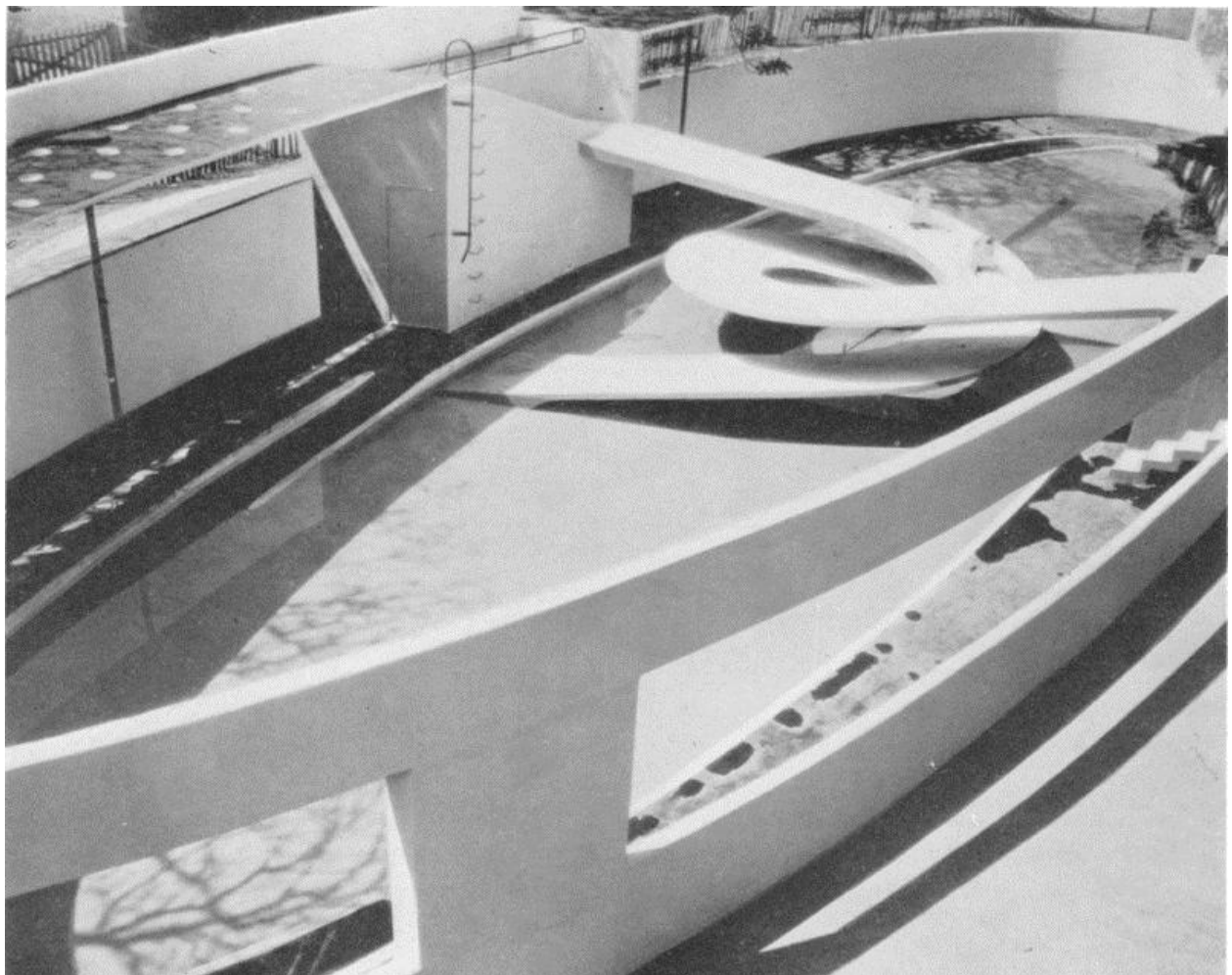
170 Людвиг Мис ван дер Роэ: Чикаго, Иллинойс, многоквартирные дома, 845-60
Лейк-Шор-драйв, 1949-51



171 Луис Коста, Оскар Нимейер и другие (консультант Ле Корбюзье): Рио-де-Жанейро, Министерство образования и здравоохранения, 1937-42



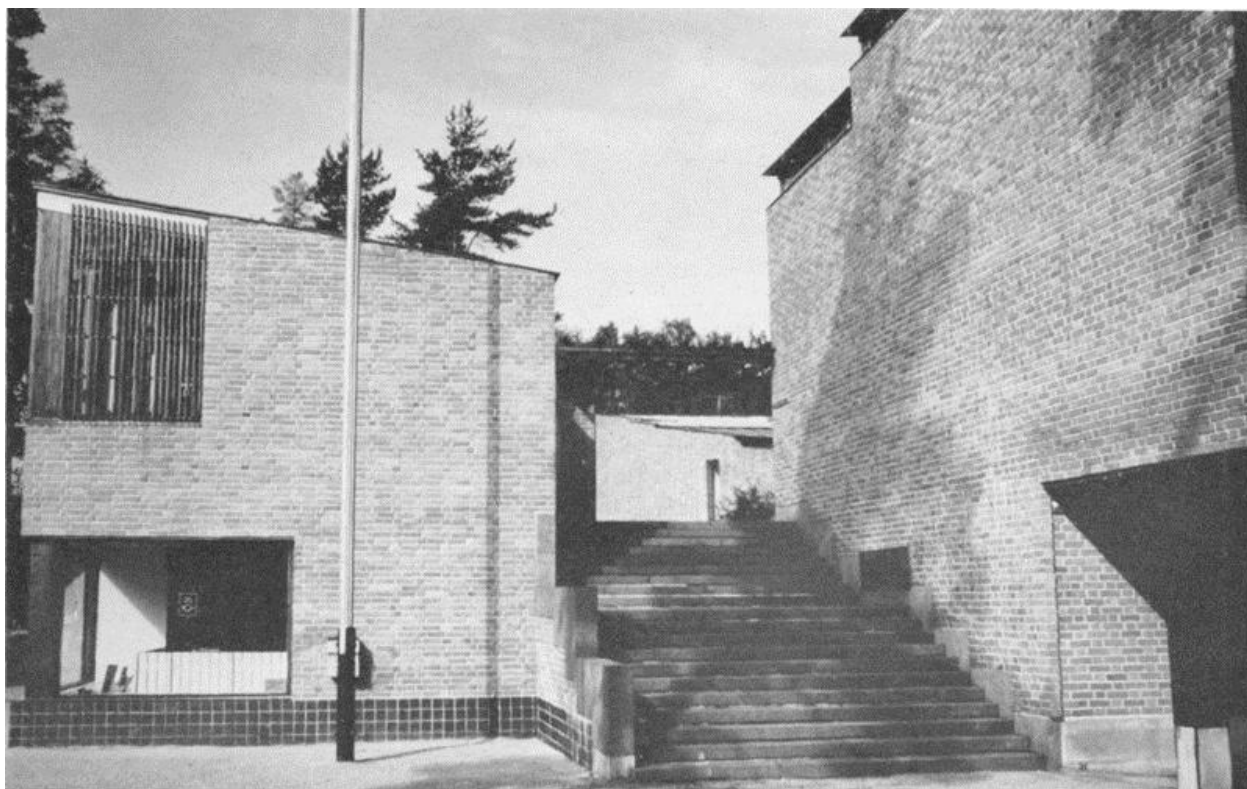
172 (A) Giuseppe Terragni: Como, Casa del Fascio, 1932-6



172 (в) Тектон: Лондон, зоопарк Риджентс-Парк, Бассейн для пингвинов, 1933-5



173 (А) Мартин Нироп: Копенгаген, ратуша, 1892-1902



173 (в) Алвар Аалто: Сяйнацяло, Муниципальные здания, ок. 1951-3



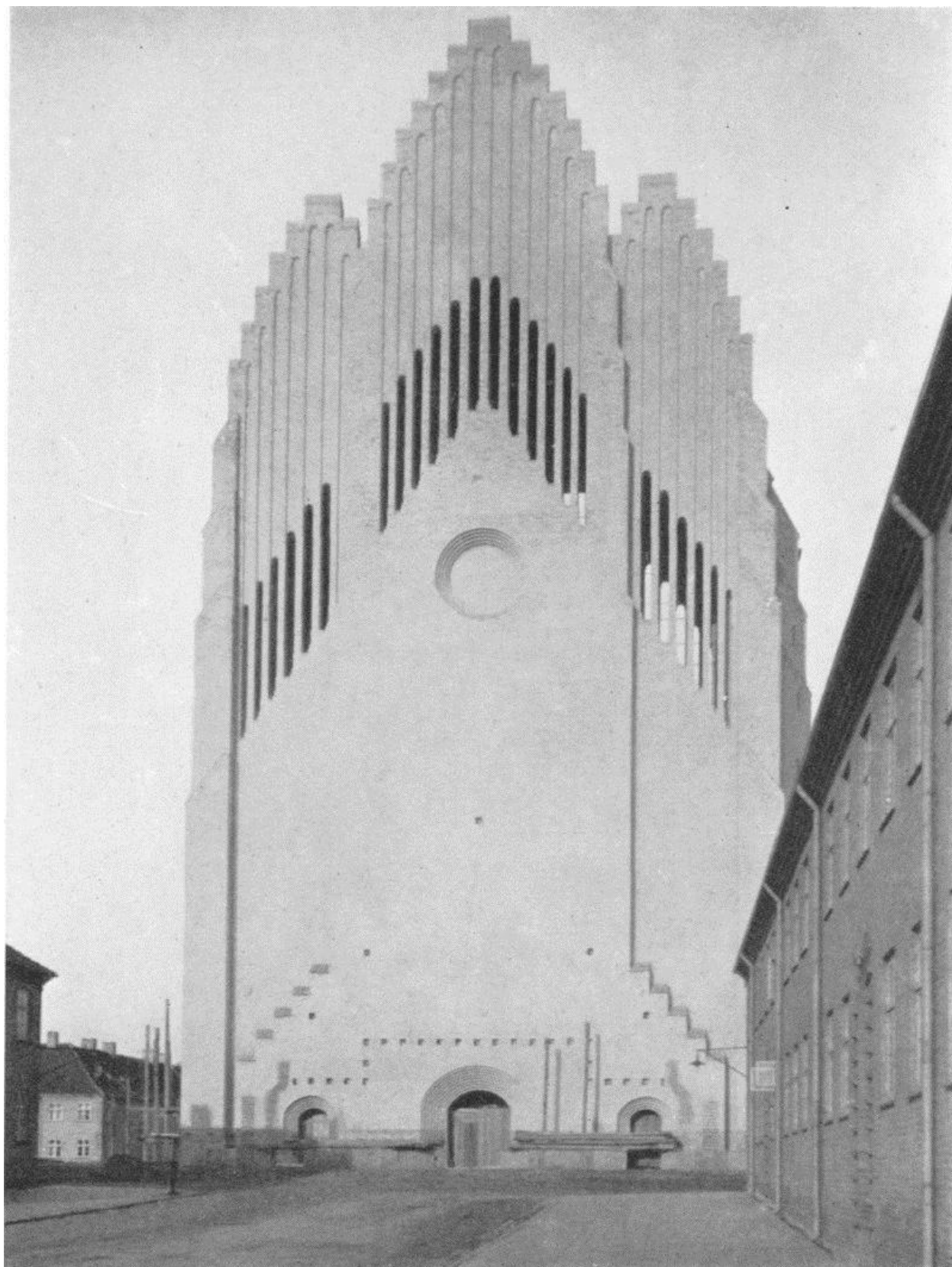
174 (А) Рагнар Остберг: Стокгольм, ратуша, 1909-23



174 (в) Рагнар Остберг: Стокгольм, ратуша, 1909-23



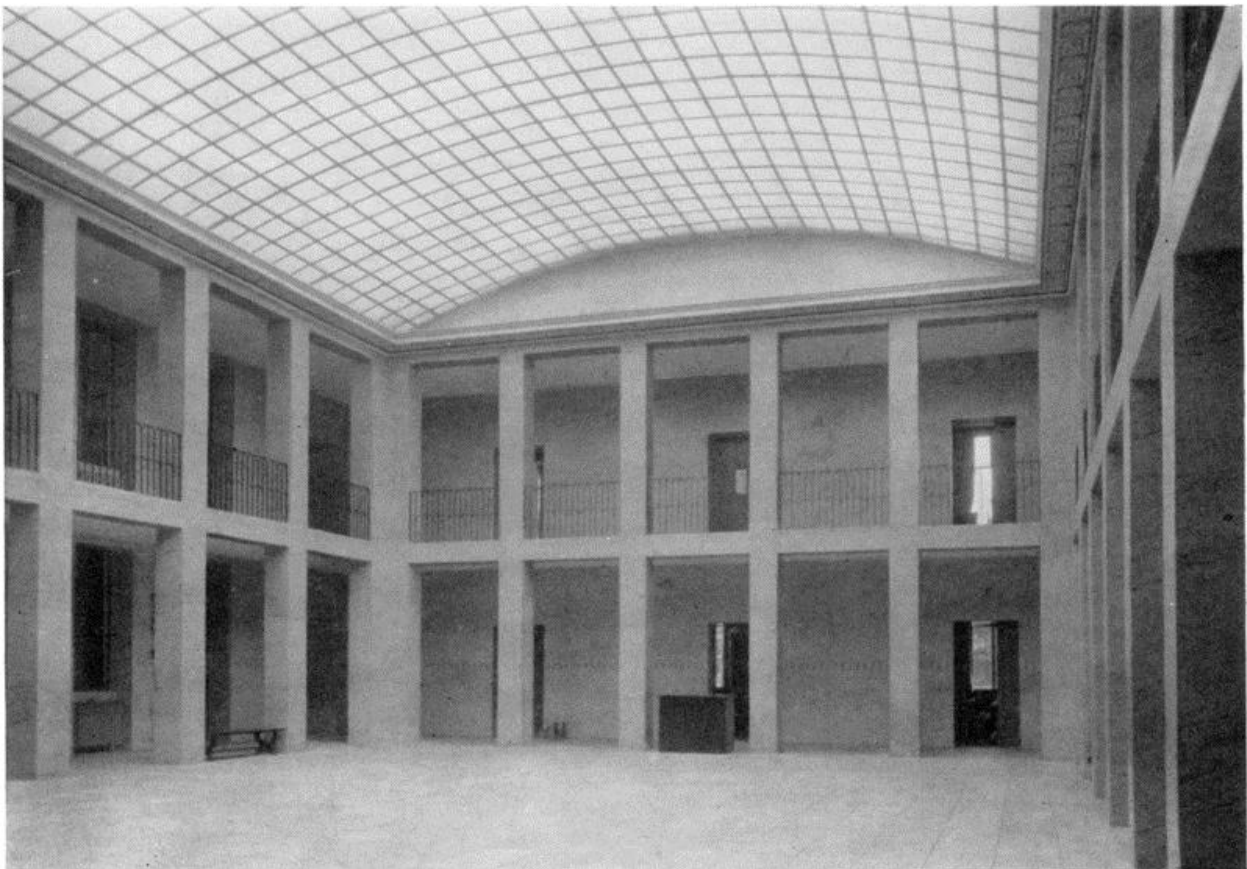
175 (А) Зигфрид Эрикссон: Гетеборг, церковь Мастхагг, 1910-14



175 (в) П. В. Йенсен Кlint: Копенгаген, церковь Грундвига, 1913, 1921-6



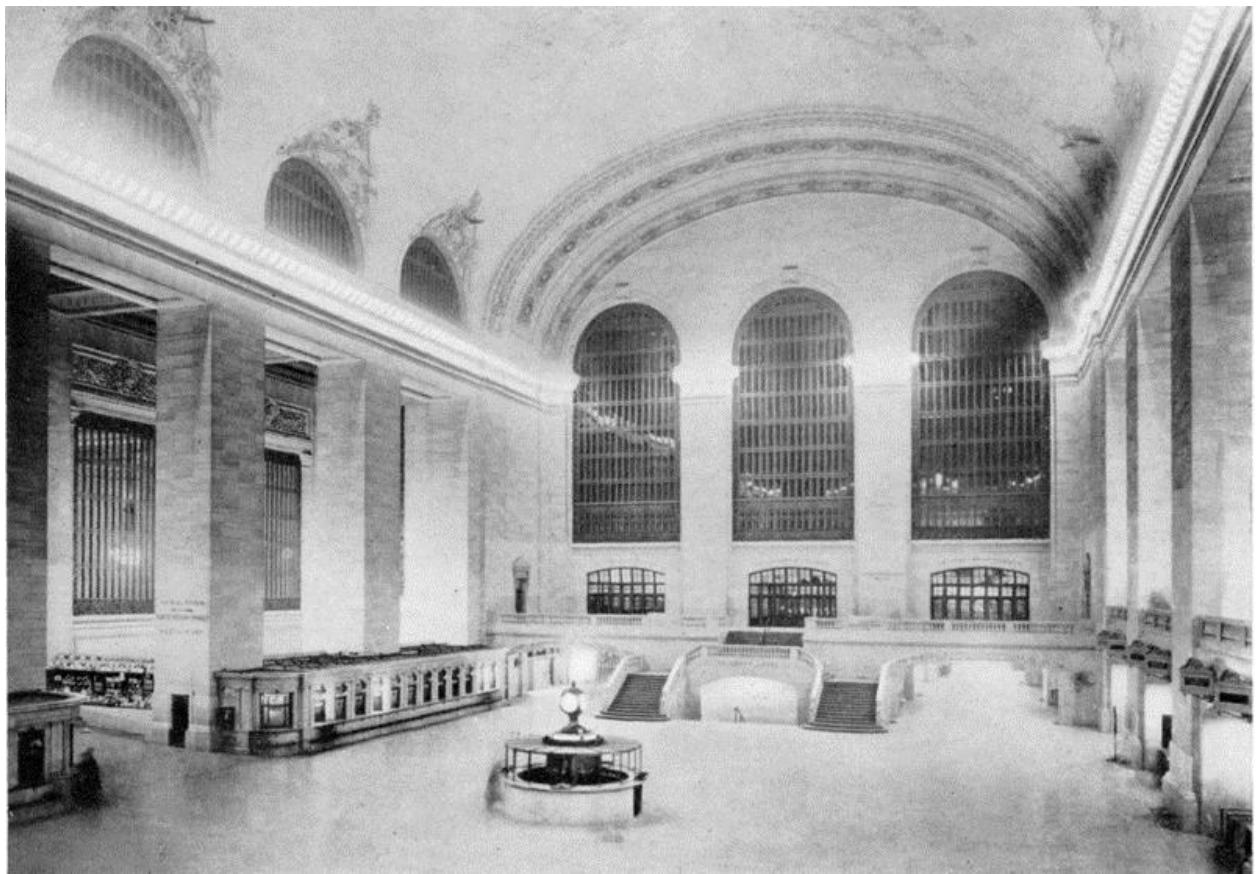
176 (А) Э. Г. Асплунд: Стокгольмская городская библиотека, 1921-8



176 (в) Эдвард Томсен и Г. Б. Хаген: Общество джентльменов, школа Эрегора, 1923-4



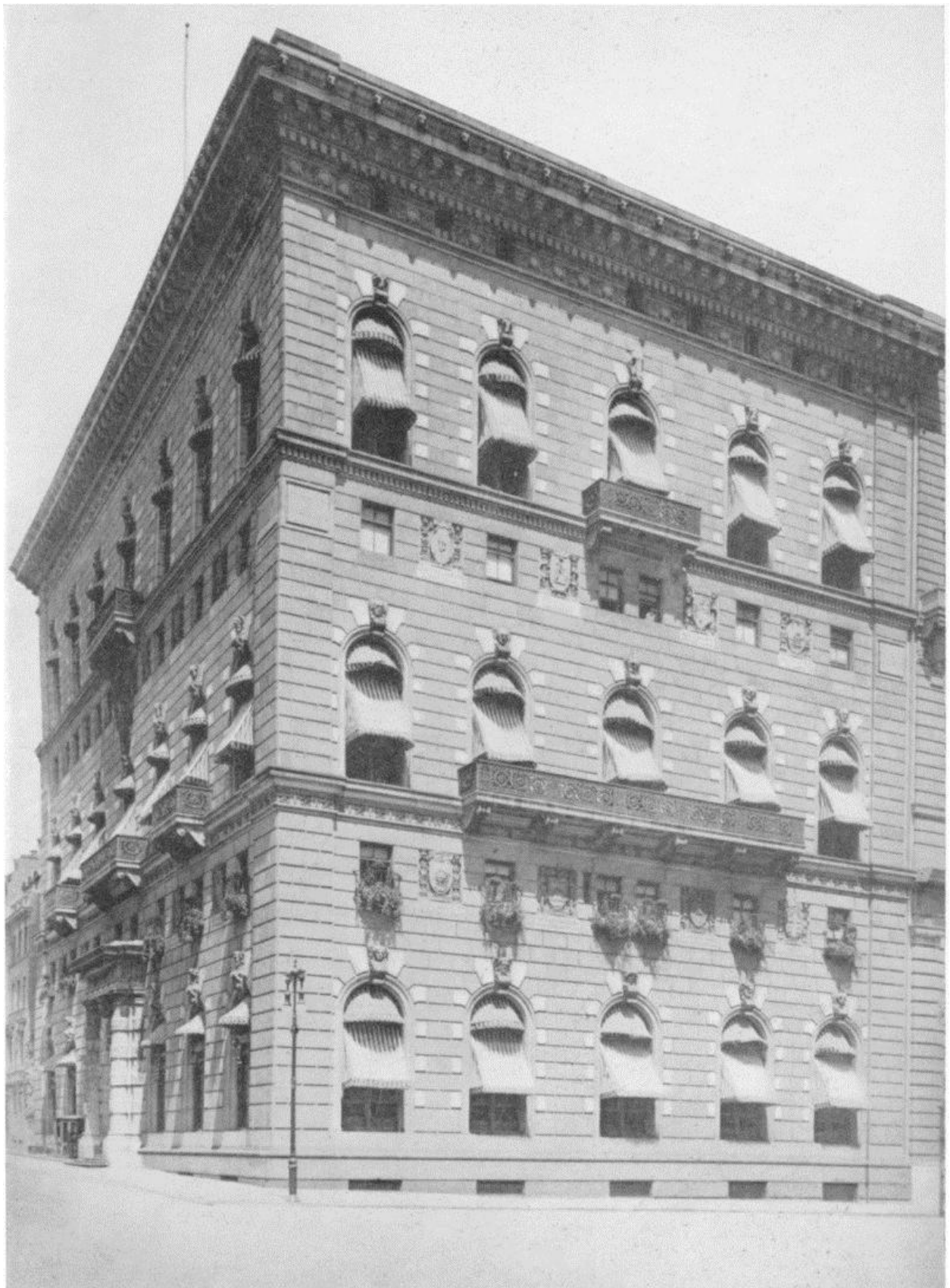
177 (а) Крам и Фергюсон: Принстон, Нью-Джерси, аспирантура, окончена в 1913 году



177 (в) Reed & Stem и Warren & Wetmore: Нью-Йорк, Центральный вокзал, 1903-13



178 Касс Гилберт: Нью-Йорк, Вулворт-билдинг, 1913 г.



179 Макким, Мид и Уайт: Нью-Йорк, Университетский клуб, 1899-1900



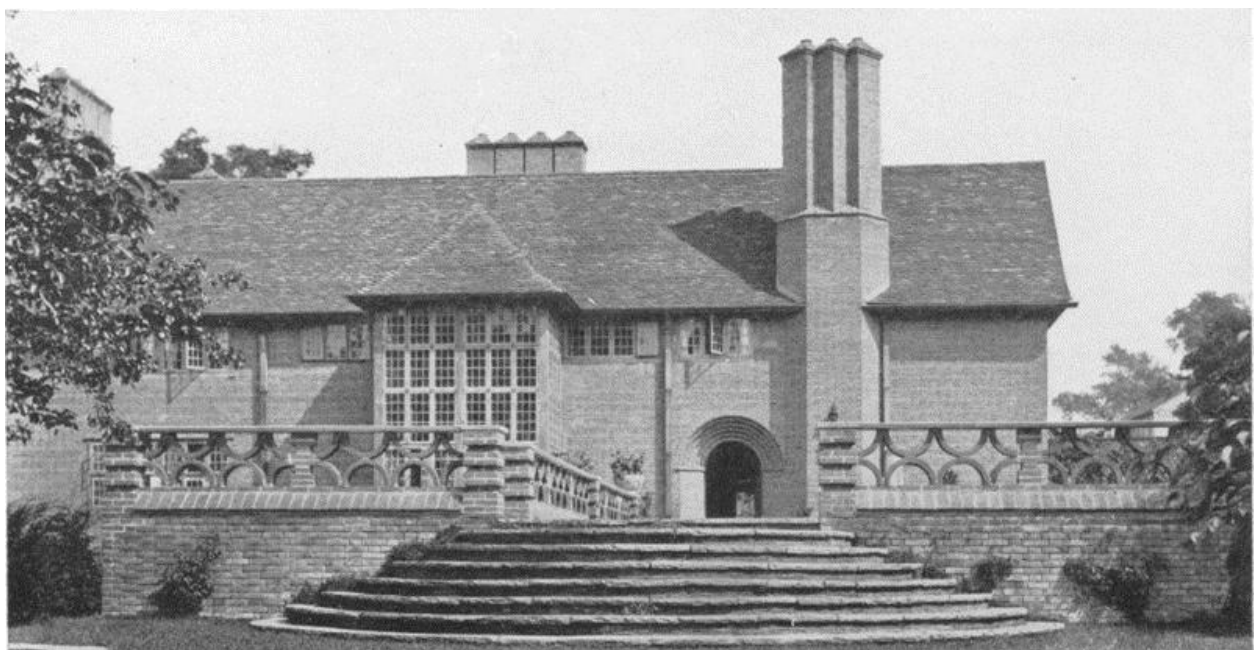
180 Генри Бэкон: Вашингтон, Мемориал Линкольна, завершен в 1917 году



181 Сэр Эдвин Лютенс: Дели, Дом вице-короля, 1920-31. Авторское право *Country Life*



182 (А) Альвар Аалто: Муурацело, собственный дом архитектора, 1953 г.



182 (в) Сэр Эдвин Лютъенс: Соннинг, Благочинные сады, 1901.
Авторское право Country Life



183 (А) Виктор Лалу: Париж, Орсейский вокзал, 1898-1900



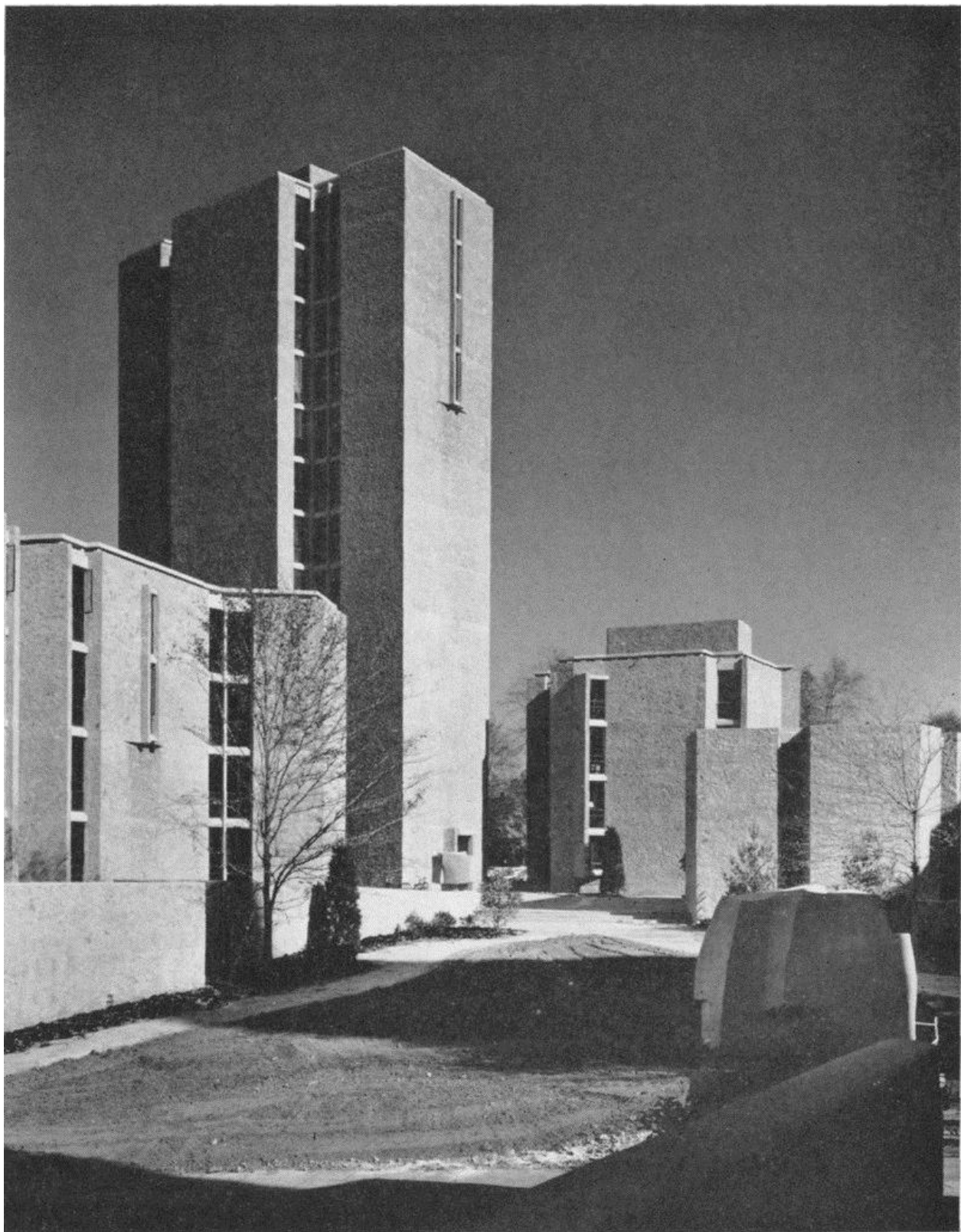
183 (в) Эудженио Монтуори и другие: Рим, вокзал Термини, завершено в 1951 году



184 Карлос Лазо и другие: Мехико, Университетский город, начало ок. 1950



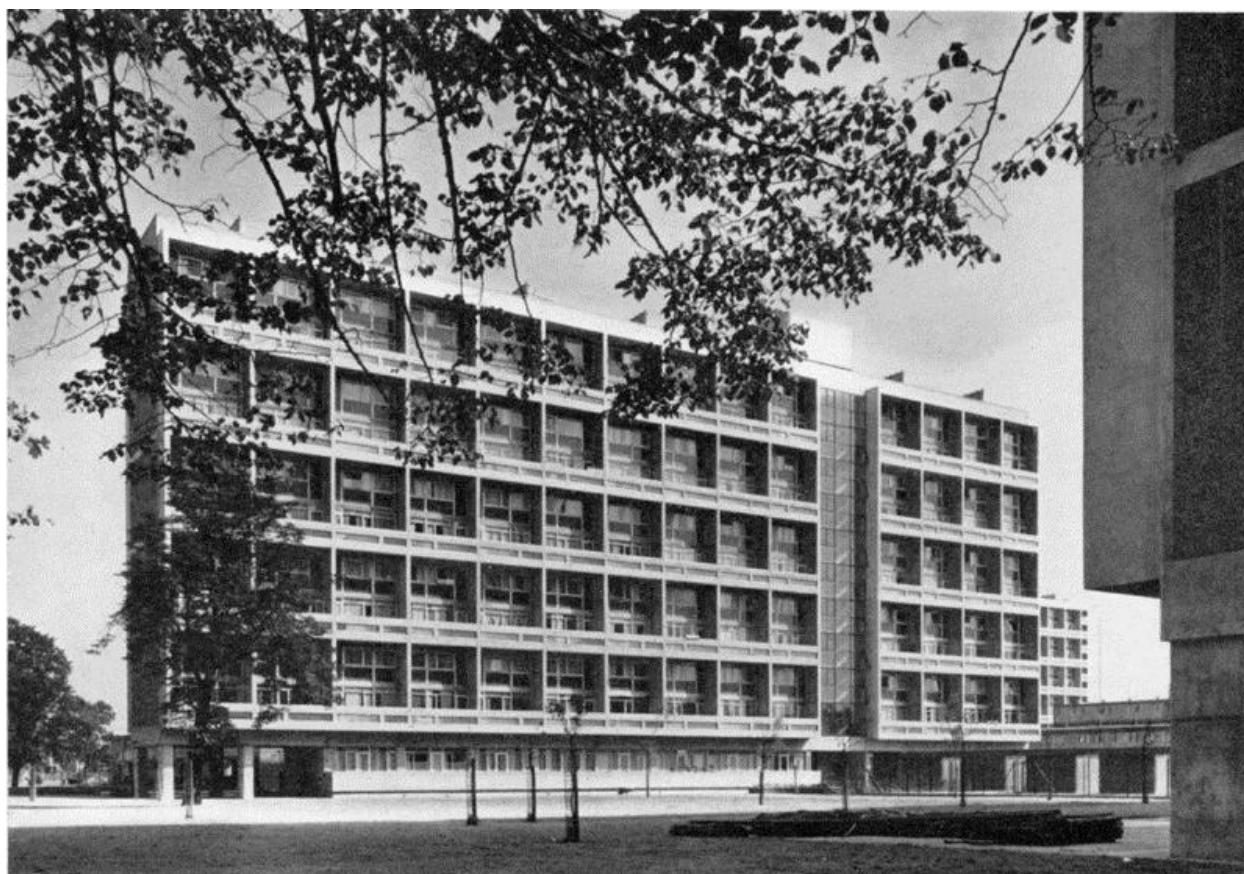
185 (А) Кей Фискер и Эске Кристенсен: Копенгаген,
поместье Конгегорден, 1955-1956



185 (в) Ээро Сааринен: Нью-Хейвен, Коннектикут, колледжи Эзры Стайлза и Сэмюэля Ф.Б. Морса, 1960-1960-е гг.



186 (А) Джеймс Кьюбитт и партнеры: Лэнглибери, Хартфордшир, школа, 1955-6



186 (в) Офис архитектора Совета графства Лондон: Лондон,
поместье Лафборо-Роуд, 1954-6



187 (а) Кензо Танге: Тоцука, Загородный клуб, ок. 1960



187 (в) Кунио Маэкава: Токио, Метрополитен Фестивал Холл, 1961



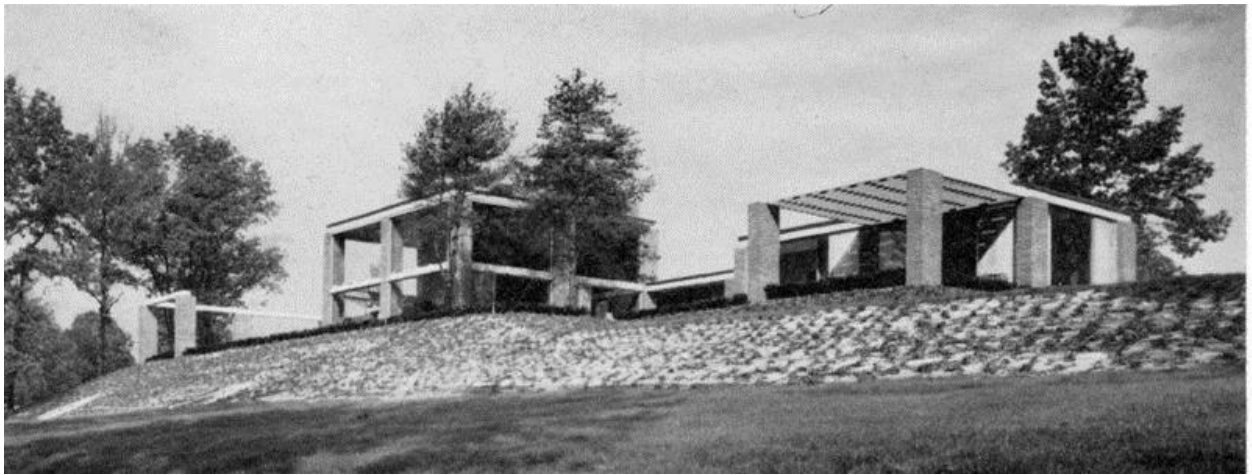
188 (А) Фрэнк Ллойд Райт: Нью-Йорк, Музей Гуггенхайма, (1943-6), 1956-9



188 (в) Фрэнк Ллойд Райт: Нью-Йорк, Музей Гуггенхайма, (1943-6), 1956-9



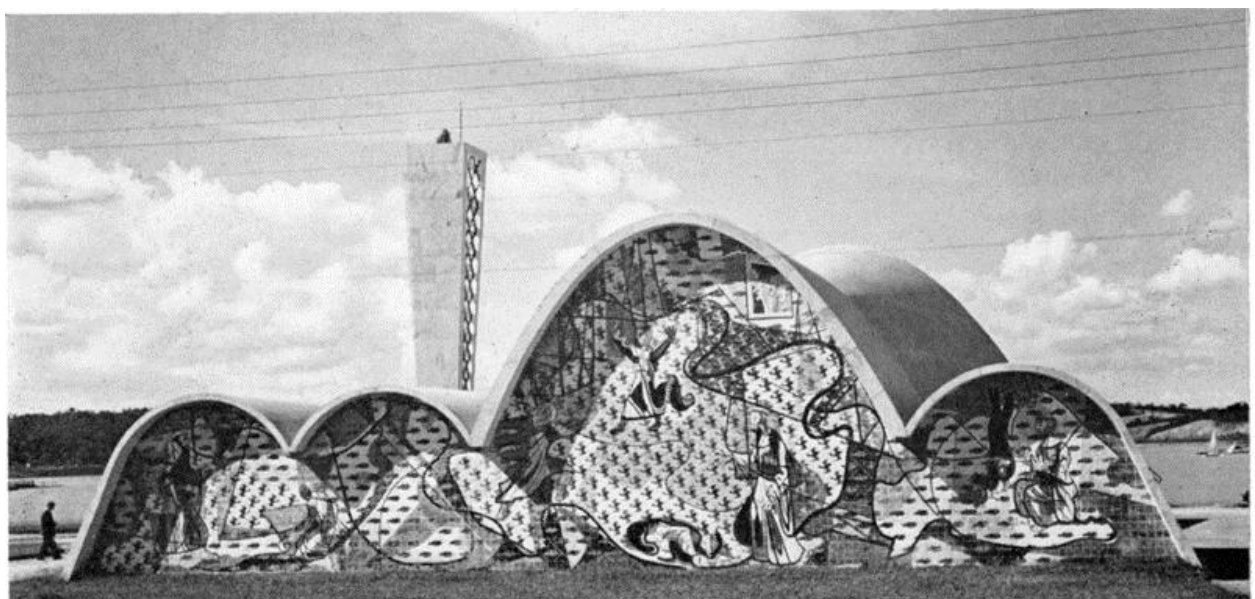
189 Скидмор, Оуингс и Меррилл (Гордон Баншафт): Нью-Йорк, Левер-Хаус, 1950-е гг.



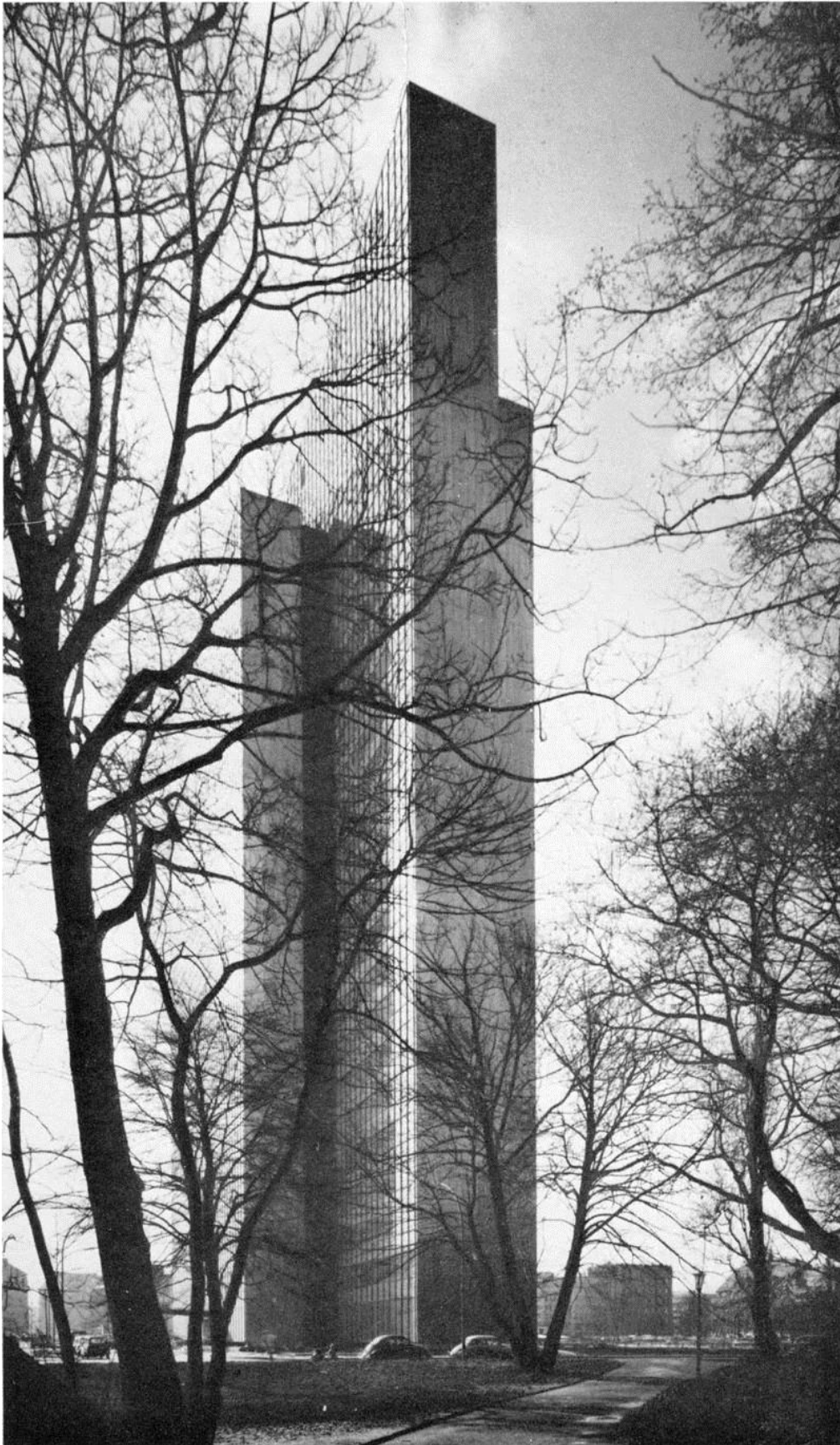
190 (а) Филип К. Джонсон: Нью-Ханаан, Коннектикут, дом Буассонас, 1955-1956



190 (в) Ээро Сааринен: Шантийи, Вирджиния, Международный аэропорт Даллеса, 1960-3



190 (c) Oscar Niemeyer: Pampulha, São Francisco, 1943



191 Hentrich & Petschnigg: Düsseldorf, Thyssen Haus, 1958-60



192 Людвиг Мис ван дер Роэ и Филип Джонсон: Нью-Йорк, Сигрем Билдинг, 1956-8

- **Примечания переписчика:**
 - В печатной версии этой книги нумерация страниц начиналась с 1 для раздела "Таблички". Вместо этого в этой версии номера страниц продолжаются на [484](#), а указатель начинается со страницы [677](#). [Содержание](#) было обновлено, чтобы отразить эти изменения.
 - Пропущенные или затемненные знаки препинания были исправлены без слов.
 - Типографские ошибки были незаметно исправлены.
 - Непоследовательная орфография и расстановка переносов были приведены в соответствие только тогда, когда в этой книге была найдена преобладающая форма.